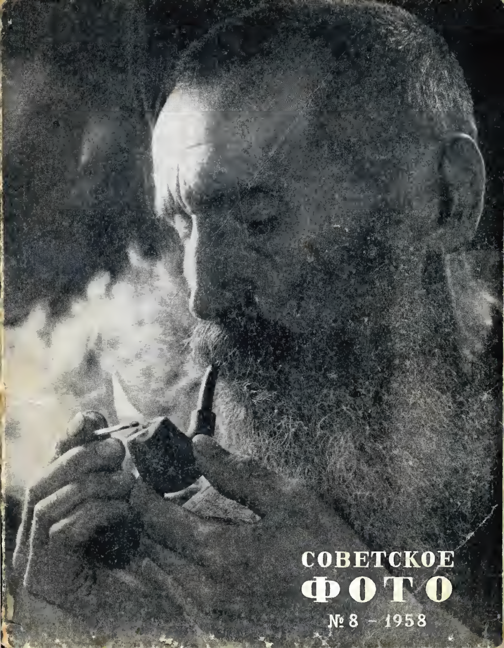

СОВЕТСКОЕ
ФОТО
№ 8 – 1958



А. НЕВЕЖИН (Москва) **Поцелуй дружбы** (На празднике девушек в дни VI фестиваля)
Камера «Роллейфлекс»; «Тессар», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; пленка 130 ед. ГОСТа, импульсная лампа
Выставка фотоискусства СССР

На 1-ой стр. обложки — Вс. ТАРАСЕВИЧ (Москва). **Колхозный плотник**
Камера «Фохтлендер»; «Скопар», 1 : 4,5/105 мм; диафрагма 4,5; освещения смешанное: дневное с подсветкой электролампами; пленка 17 ДИН, 1/10 сек.
Выставка фотоискусства СССР

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Год издания восемнадцатый

8
Август
1958

ПРАЗДНИК СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Н. ДАНИЛОВ,
заместитель
министра культуры СССР

Выставка фотоискусства Советского Союза, несомненно, явилась значительным событием в культурной жизни нашей страны.

Широкое развитие профессиональной фотографии и фотолюбительства является одним из многих свидетельств того замечательного расцвета социалистической культуры, который достигнут у нас за годы Советской власти.

Развитие и совершенствование советского фотоискусства неразрывно связаны с жизнью нашей Родины, с замечательными подвигами нашего народа, строящего под руководством Коммунистической партии новое общество — коммунизм.

О широком интересе, который был проявлен к этой выставке, говорят хотя бы такие факты: на выставку поступило более 8 тысяч работ из разных районов страны. 907 из них экспонируются.

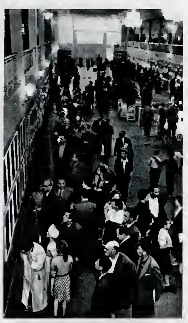
Приятно отметить, что многие из фоторабот, представленных на выставке, отличаются хорошим идейно-художественным качеством, зрелостью, высоким мастерством, проникновенно отображают нашу кипучую, полную замечательных свершений советскую жизнь. Мы видим фотографии, образно запечатлевшие великую любовь народа к Коммунистической партии, славный труд рабочих, крестьян и интеллигенции, те радостные перемены, которые произошли за годы Советской власти в экономике и культуре нашей страны. Есть здесь произведения, глубоко правдивые, взволнованно показывающие советского человека — труженика, борца, строителя, пламенного патриота социалистической Родины.

Правда, на выставке могло быть больше представлено произведений, посвященных крупнейшим народным стройкам, освоению целинных и залежных земель и некоторым другим важнейшим темам, которые связаны с решением огромных исторических задач, стоящих перед трудящимися нашей Родины.

На выставке представлены работы как опытных, зрелых мастеров фотоискусства, так и талантливой молодежи. И это хорошо, ибо без выращивания молодых талантов, без постоянной заботы о них со стороны художников старшего поколения не может быть дальнейшего развития искусства, и в том числе искусства художественной фотографии.



Долгожданная минута... Заместитель министра культуры СССР Н. Н. Данилов открывает выставку



В первые часы на выставке

Можно с удовлетворением отметить, что на выставке демонстрируются свыше 200 цветных фоторабот, весьма интересных по колористическому мастерству.

Характерной чертой для большинства произведений, экспонированных на выставке, является стремление их авторов к поискам больших тем и раскрытию их методом социалистического реализма, средствами высокой изобразительной формы.

Пусть эта выставка послужит дальнейшему идейно-художественному росту советского фотоискусства, тому, чтобы советские фотомастера и фотолюбители всем своим творчеством, своими произведениями еще лучше, ярче и вдохновеннее прославляли нашу великую героическую Родину, самоотверженный труд советского народа во имя победы коммунизма, во имя мира и дружбы между народами всего земного шара.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

П. НОГИН,
Ю. ПРИГОЖИН

Празднично выглядел главный выставочный павильон в Центральном парке культуры и отдыха имени А. М. Горького 5 июня 1958 года. К 16 часам перед входом в павильон собрались представители фотографической общественности, фотомастера и фотолюбители, представители печати, посетители парка.

Выставку фотоискусства СССР открыл краткой вступительной речью заместитель министра культуры СССР, председатель Выставочного комитета Н. Н. Данилов.

...Алая лента перерезана. Собравшихся приглашают посмотреть представленные на выставке произведения, посмотреть с чувством любви и уважения к тем товарищам, которые приложили много сил для того, чтобы сделать выставку интересной.

Мы последовали этому дружескому приглашению и, действительно, с чувством любви и уважения к участникам выставки, с искренней заинтересованностью и доброжелательством познакомились с их творчеством, чтобы высказать свои впечатления и мысли, попытаться сделать некоторые выводы.

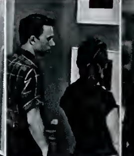
Оговоримся: дать в настоящем обзоре исчерпывающую оценку всем девятистам работам выставки, охарактеризовать особенности творчества каждого ее участника невозможно да и вряд ли необходимо. Задача статьи — наметить самое главное и характерное в творческом облике выставки в целом, выделить те некоторые произведения со стороны содержания и средств изобразительности, которые опре-



Мастера и любители. Снято на выставке «Фотоискусство СССР» 5 июня 1958 года. Слева направо: П. Носов, Н. Свищев-Паола, П. Оцуп и Б. Азаров
Фото В. Генде-Роте



— Здесь что-то есть...



Спорная работа



В раздумье



Подмосковные гости

Фоторепортаж с выставки Б. Азарова и П. Носова

деляют нынешнее состояние нашего фотоискусства, его устремления, пути развития, плодотворность метода социалистического реализма.

Коротко следует сказать и о тематических пробелах выставки, о тех важных темах, которые показаны недостаточно или вовсе упущены.

Просторный двухсветный зал. Перед глазами посетителей — скромный плакатик с изображением стрелки, направленной влево от входа и лаконичной надписью: «Начало осмотра». Это — своеобразный путеводитель по выставке, на которой работы были развешаны в алфавитном порядке фамилий их авторов. Такой принцип экспозиции произведений, естественно, смешал «карты»: рядом с работами маститого мастера Николая Ивановича Свищева-Паола, которому скоро исполнится 85 лет, выставлена фотография 18-летнего Валерия Сергиенко; со снимками москвича Георгия Зельмы соседствуют снимки ленинградца Леонида Зиверта, вслед за стендом зрелого мастера Георгия Петрусова экспонируются пейзажи молодого фотолюбителя Юрия Плескова; серии монохромных работ перебивают стенды с цветными фотографиями. Страницы давно минувшего, суровые годы войны, запечатленные в снимках, оказались бок о бок с произведениями, на которых зритель видит в образно решенных композициях сегодняшний день — выдающиеся послевоенные успехи отечественной индустрии, науки и техники: первую в мире атомную станцию, камеру синхрофазотрона, машинный зал Куйбышевской гидроэлектростанции, шагающий экскаватор-гигант, гусеничные следы дорожных машин в песках Кара-Кумов, предвещающие превращение пустыни в цветущий край...

Именно этим разнообразием работ, широтой тематики, возрастной и географической многоликостью авторов радует прежде всего выставка. Осмотрев ее, зритель словно бы окинул быстрым, острым и любовным взором всю нашу страну, заметил самое важное в ее движении вперед, какие-то главные черты ее бьющей ключом созидательной жизни, и вдруг стали по-особому отчетливыми, очень наглядными устремления ее народа, плоды его труда. А это значит, что советские фотографы идут в ногу с жизнью, правильно понимают задачи своего искусства.

Фотографии на стендах охватывают двадцатилетие, минувшее со времени Всесоюзной выставки 1937 года.



Окружили Дм. Бальтерманца



У стенда Г. Петрусова



С. Фридлянд и И. Шагин



— Дискуссионно!

Выставку фотоискусства 1958 года ее авторы посвятили сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции. Это обстоятельство, естественно, должно было найти свое отражение в собрании экспонированных работ.

Каждый посетитель подолгу задерживался у стендов с портретами Владимира Ильича Ленина, выполненными П. Оцупом и М. Наппельбаумом. Наряду с фотопортретами работы П. Оцупа, широко распространенными, ставшими уже классическими, выставлены малоизвестные, редкие портреты, которые также нельзя смотреть без волнения.

Зритель признателен авторам за их полные теплоты портреты М. И. Калинина, М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилова, С. М. Буденного, Н. К. Крупской, А. М. Горького. Привлекают внимание прекрасно выполненные А. Штеренбергом «Портрет Анри Барбюса» и «Портрет Джамбула». Непринужденными и простыми запечатлены В. Маяковский, В. Мейерхольд, Д. Шостакович, А. Родченко, В. Яхонтов на снимках фотолюбителя А. Темерина, относящихся к 20-м годам.

Безусловно интересна работа М. Озерского, показывающая В. Маяковского (на переднем плане) в президиуме одного из собраний 1929 года. Поэт — в сосредоточенном раздумье. Он слушает чье-то выступление (за кадром) и одновременно обдумывает, возможно, свой ответ. Репортажно запечатлен обычный «рабочий момент». Подобные простые, композиционно бесхитростные фотографии, посвященные нашим современникам в будничной, деловой обстановке, дают больше для понимания их образов, оказываются более ценными для истории, чем специально подготовленные, «поставленные» портреты, хотя, конечно, последние тоже могут оказаться превосходными. И все ж таки зрителя неизменно привлекут такие репортажно решенные портреты, как «Говорит Поль Робсон» В. Ковригина, «Портрет академика И. П. Павлова» Я. Халипа, «Писатель П. П. Бажов» М. Озерского и другие.

Однако все это — портретные работы сравнительно большой давности. Мы должны признать, что хороших портретных работ последних лет на выставке мало.

Здесь мы имеем в виду фотопортреты-образы наших современников, творцов наших пятилеток, строителей новой жизни. Есть отдельные — и значительные! — творческие удачи. Например, строгий по изобразительным средствам и вместе с тем цельный по своей проникновенности «Портрет рабочего» Б. Игнатовича. За образом проницательно глядящего на зри-



Одно мнение



Напоминание о VI фестивале



Для завтрашнего номера...

теля пролетария, хозяина жизни, выступает сильный духом и волей советский рабочий класс. Мужественный, романтичный «Чабан» М. Альперта, веселый и бесстрашный «Строитель Каховки» Вс. Тарасевича, закаленный морскими ветрами «Капитан рыболовного траулера Альфред Оё» Ю. Багрянского, групповые портреты сталеваров, шахтеров... Можно перечислить еще несколько хороших портретных работ,— тема о портретном жанре на выставке, как и о других жанрах, потребует специального разбора,— но в отношении портретного материала один факт бесспорен: искусство фотопортрета представлено все же крайне ограниченно.

Недостаточно представлен на выставке, посвященной сорокалетию Советской власти, злободневный публицистический фоторепортаж. Наиболее впечатляющими и художественно полноценными оказались снимки военных лет. Невозможно забыть триптих С. Гурария под общим названием «Это не должно повториться!», и поныне — в атмосфере продолжающейся международной напряженности — не утративший своей злободневности; боевые эпизоды, запечатленные в фотографиях С. Альперина и А. Шайхета; «Встречу участников обороны Брестской крепости», хотя и снятую М. Ганкиным в послевоенные годы, но тем не менее относящуюся по тематике к этой же группе. Сила этих работ в том, что, снятые репортажно, на высоком художественном уровне, они эмоциональны, будят у зрителя высокие гражданские чувства.

К сожалению, репортаж последних лет нередко лишен этой острой публицистической страстности, что, впрочем, не относится к упоминавшейся выше работе В. Ковригина «Говорит Поль Робсон», к работам В. Савостьянова «За мир!», В. Коврина «Во весь голос!» и к немногочисленным другим фотографиям. Неплохо проявил себя на этом пути А. Стужин, но его снимки пока в большей степени протокольны.

Не случайно на стендах выставки работы мастеров-профессионалов соседствовали с работами любителей. К снимкам тех и других авторов жюри предъявляло одинаково высокие требования, без каких-либо скидок. Мастера и любители вступили в плодотворное творческое соревнование, и иной раз зрелым фотохудожни-

кам приходилось уступать дорогу любителям. Среди фотохудожников-профессионалов, участников выставки, подавляющее большинство — фотокорреспондиты газет и журналов. Однако в репортажной жанровой фотографии, показанной на выставке, выделились не эти авторы, а фотолюбитель Л. Жданов. Успех его работ, посвященных уличной жизни и быту ряда зарубежных городов, в которых ему довелось быть, можно объяснить тем, что свое обучение мастерству фотографии (именно мастерству, а не технике) он начал с того, что развивал в себе наблюдательность, умение замечать в быстротекущей и многообразной жизни больших городов то, что не каждый заметит. С самого начала Л. Жданов отверг всякую мысль о возможности инсценировки и «восстановления упущенного факта».

К репортажно решенным сюжетам примыкают и работы на спортивные темы. И если здесь есть творческие удачи,— назовем отдельные снимки А. Бочинина, А. Птицына, Л. Дорейского, А. Расшихина (Фрунзе), О. Неёлова, Н. Науменкова (Ленинград), Иг. Шагина, Л. Бородулина,— то разве это достаточно для такой большой увлекательной темы, какой является наш советский спорт? Конечно, нет.

Как всегда, полнее других жанров представлен на выставке пейзаж.



Искусствовед и художник — Поразительно!



Самые юные ценители

В известной мере можно проследить эволюцию этого жанра в советском фотоискусстве от пейзажей «с настроением» мастеров старшего поколения Н. Андреева, Ю. Еремина и П. Клепикова, снятых мягкорисующей оптикой и отпечатанных «под живописные эскизы», до цветных фоторабот В. Гиппенрейтера, выполненных в реалистической манере.

Пейзажные фотоработы — украшение выставки. Здесь мы опять-таки заметим, что для того, чтобы создать такие произведения, одним техническим мастерством не обойдешься. Нужно любить, чувствовать, творчески воспринимать природу.

Привлекают к себе внимание пейзажи А. Скурихина и С. Иванова-Аллилуева, хотя от этих авторов можно было ждать большего в свойственном и близком им жанре.

Интересны пейзажные снимки А. Перевощикова (Кирово-Чепецк, Кировской области). Правда, почти все они излишне статичны. В них частично утерена фотографическая специфика. Чувствуется, что автор идет в своем творчестве не от живой природы, а от своих впечатлений о ней, навеянных живописными произведениями художников.

Мастерски использован световой эффект в работе С. Шмаиского «В полярной тундре».

Большим художником зарекомендовал себя З. Виноградов. Можно только пожалеть, что он выставил всего две работы, но обе они безупречно выполнены, в особенности фотография «Тайга в верховьях



Беседует В. Ковригин



Работает телеоператор

Енисея» с тончайшим кружевным узором ветвей на первом плане и суровым горным пейзажем вдали. Зрелым мастером выступил ленинградец Л. Зиверт. Запомнилась его работа «Ленинские места на Карельском перешейке», изображающая незамерзшее озеро в один из первых зимних дней, когда после кратковременного снегопада воздух необыкновенно прозрачен, а последние порывы затихающего ветра еще кое-где слегка рябят воду. Весьма образна работа С. Фридлянда «Разбуженная тайга».

Особо следует сказать о цветной фотографии, демонстрирующей значительные и многообещающие успехи. Хороши по колориту, например, пейзажи В. Грачева, ленинградца Р. Мазелева, этюды В. Упита (Рига), получившая признание на многих международных выставках «Осень в Федоскино» А. Бушкина, хотя она и грешит излишним подражанием живописи, жанровые снимки киевлянина Н. Козловского.

Нельзя умолчать об одной из жемчужин выставки: о небольшой по размеру, но с удивительно тонким мастерством выполненной, очень интересной в колористическом решении, полной внутренней динамики и напряжения фотокартине И. Тункели «К источнику». Насколько удалось заметить во время пребывания на выставке, эта оценка разделяется многими зрителями.

Говоря о цветных работах, следовало бы, пожалуй, начать обзор с натюрмортов, так как именно в них наиболее заметно выявились возможности использования цветовой палитры в качестве элемента композиции в искусстве фотографии.

Любопытно и поучительно проследить за индивидуальной творческой манерой фотографов-цветников, за творчески различным подходом к цветовому решению того или иного мастера.

А. Бушкин в своих натюрмортах использует цвет для придания изображению наибольшей объемности, для выявления фактуры предметов. В. и К. Вдовины работают в иной — живописной манере, а работы Г. Самсонова решены в ярко насыщенных по цвету красках — в противоположность натюрмортам А. Штеренберга, напоминающих нежнейшую акварель.

Высокой оценки заслуживают широко известная работа Дм. Бальтерманца «Художники Кукрыниксы», пейзажи В. Гиппенрейтера.

Такое многообразие решений цветовой гаммы дает широкий простор для творчества художников и открывает перед фотоискусством большие перспективы.

Обратили на себя внимание фотографии Повиласа Карпавичюса (Каунас), выполненные оригинальным, разработанным им способом цветной изогелии. Но это — тема для специальной статьи, в которой предстоит познакомить читателей не только с техникой этого способа, но и определить с точки зрения творческой природу цветной изогелии, ее возможности, ее перспективы.

Выставка, на которой экспонируются лучшие работы мастеров и любителей Советского Союза, достаточно верно характеризует нынешний уровень советского

фотографического искусства, его целенаправленность. Оно вступило в полосу нового подъема. Среди участников выставки появились новые имена, на ней были показаны произведения талантливой молодежи.

Могла ли выставка быть полнее, содержательнее, творчески более яркой? Безусловно! По причинам, о которых сейчас нет необходимости распространяться, на ней отсутствовали произведения ряда мастеров столицы и в особенности из союзных республик. Многие по-настоящему талантливые работы фотолюбителей объявились уже после того, как прием работ на выставку был прекращен.

С другой стороны, можно ли считать, что отбор работ на выставку был до конца строгим? И, хотя из восьми тысяч фотографий, поступивших на просмотр, для экспонирования было принято немногим более одной десятой части, все же некоторый либерализм в работе жюри сказался: отдельные фотографии участников выставки оказались на стендах лишними. Есть фотомастера, которые давно и талантливо работают в облюбованной ими сфере — например, по спорту, пейзажу, балету и т. д. Тут их творческая стихия, именно тут они дают полноценные, сильные произведения. Зачем же этим авторам нужно было нарушать цельность своей художественной индивидуальности, художественной манеры демонстрацией случайных по сюжету и изобразительной форме работ?

Безусловно, надо подчеркнуть положительную сторону подавляющего числа сюжетных произведений фотовыставки: метод постановки, метод режиссуры, хотя и проявляющийся еще в кое-каких фотографиях, начал решительно уступать место методу репортажной съемки, тому единственному методу, который служит целям правдивого, образного показа нашей действительности. Только тесная связь искусства фотографии с жизнью делает его близким широчайшим массам, любимым ими, и это дает ему почетнейшее право называться народным.

Таким оно и предстало на Выставке фотоискусства СССР 1958 года.

«Я испытал большое удовольствие»

С большим интересом я посетил Выставку фотоискусства СССР 1958 года в Парке культуры и отдыха имени М. Горького. Если некоторые из выставленных произведений показались мне искусственными, холодными и условными, то я испытал, наоборот, большое удовольствие от многих других работ, в которых авторы показали жизнь, свидетелями которой они были, показали просто, прямо и сильно, с собственным отношением и собственным воображением, в строгой и непосредственной композиционной форме.

По моему мнению, только такое отношение благодаря согласованной работе глаза, мозга и сердца позволяет фотографу уловить и передать своей маленькой камерой жизнь во всем ее богатстве.

Я был очень счастлив возможностью ознакомиться с этим большим собранием фотографий и встретиться с советскими фотографами.

С большим интересом я слежу за их работой.

Анри КАРТЬЕ-БРЕССОН



Ю. БАГРЯНСКИЙ (Москва)

На строительстве Иркутской ГЭС

Камара «Киев-2»; «Юпитер-12», 1 : 2,8/35 мм; диафрагма 8; пленка 32 ед. ГОСТа; $^{1}/_{125}$ сек.

Выставка фотоискусства СССР

На большом подъеме

Р. КАРМЕН,
заслуженный
деятель искусства РСФСР

Посетитель выставки медленно проходит вдоль экспозиции, невольно останавливаясь почти у каждого стенда. Ко многим работам трудно пробиться через толпу зрителей, которые обмениваются впечатлениями, спорят или просто молча подолгу всматриваются в отдельные фотографии. Огромный поток посетителей, увеличивавшийся с каждым днем,— показатель несомненного успеха выставки, этой яркой, праздничной демонстрации расцвета советского фотоискусства.

Бессмысленным был бы сегодня разговор, бытовавший когда-то,— является ли фотография искусством. Непозволительно было бы применять сегодня термин «фотографичность» как синоним протокольно бесстрастного отражения явлений. Советская фотография, поднимаясь к высотам подлинно большого искусства, не плелась в хвосте у живописи, а шла самостоятельными творческими путями. Советские фотомастера утверждали свое искусство, используя богатейшую сокровищницу изобразительных средств живописи, скульптуры, графики, но вместе с тем новаторски мобилизуя многообразный арсенал средств, присущих только фотографии, заложенных в свойствах светочувствительного слоя, в больших скоростях затвора камеры, в оптике, в богатстве светотеневой гаммы, а главное — в возможности устремляться с камерой в гущу событий, явлений жизни.

Яркая, многогранная жизнь нашей страны обогащала советское фотоискусство, вдохновляла его мастеров на создание великолепных произведений. И не случайно, что передовое, ведущее место в фотоискусстве после Октябрьской революции занял фоторепортаж. В произведениях фотожурналистов был жизнеутверждающе отражен облик социалистической эпохи. Советское фотоискусство, отображающее труд и подвиги людей страны социализма, стало воинствующим, реалистическим, массовым искусством.

И, останавливаясь перед насыщенными жизненной правдой произведениями советских мастеров, невольно вспоминаешь знаменательные этапы большого, сложного пути, пройденного советским фотоискусством.

1923—1926 годы памятны возникновением многих иллюстрированных журналов. Вслед за первенцем — «Огоньком» — рождались «Красная нива», «Прожектор», «30 дней», «Всемирная панорама», «Всемирная иллюстрация», иллюстрированное приложение к «Рабочей газете». На страницах этих журналов появились имена фоторепортеров, быстро завоевавших известность у советского читателя. Рядом со снимками маститых мастеров П. Оцупа, В. Савельева, Н. Петрова, А. Капустянского, С. Красинского и других достойное место заняли талантливые репортажи, очерки, обложки, развороты молодых в то время фоторепортеров. Это были А. Самсонов, А. Шайхет, М. Альперт, С. Фридлянд, Г. Петрусов, Я. Халип, Б. Игнатович, Д. Дебабов, А. Скурихин.

Первая выставка советского фоторепортажа открылась в 1926 году в стенах Дома печати (ныне — Центральный Дом журналиста). Выставка, организованная возникшей тогда Ассоциацией фоторепортеров, была значительным этапом в истории советского фотоискусства. Автор этих строк являлся одним из участников той памятной выставки. Сколько взволнованных споров, творческих дискуссий возникало,

помню, на еженедельных собраниях Ассоциации! Проблемы жанров, композиции кадра, технические вопросы обсуждались страстно, плодотворно. Творческие дискуссии переносились на страницы журнала «Советское фото», соревнование продолжалось в повседневной работе журналов и газет.

В 1927 году в залах Дома Красной Армии открылась юбилейная выставка «10 лет советской фотографии», организованная ОДСК (Общество друзей советского кино). Выставка продемонстрировала огромный творческий рост советских фотомастеров. Фоторепортеры и любители выступали рядом с известными фотохудожниками Ю. Ереминым, А. Штеренбергом, П. Клепиковым, С. Ивановым-Аллилуевым, Н. Свищевым-Паола, М. Наппельбаумом, А. Гринбергом и другими. Мы увидели разнообразие жанров и стилей — от ошеломляющих «левых» ракурсов А. Родченко до живописных бромомасляных работ старых мастеров художественной фотографии. Динамичность кадра, свежее дыхание жизни, высокий профессиональный уровень знаменовали зрелость революционного фотоискусства.

Неуклонным ростом мастерства отмечены были и дальнейшие годы. Продолжали свою творческую работу мастера старшего поколения, принимая в свои ряды молодых талантливых художников. Эпохой большого расцвета советской фотографии были годы выхода основанного А. М. Горьким журнала «СССР на стройке». На его страницах печатались лучшие фотографии, отражавшие великие преобразования в нашей стране. Фотографии становились плакатами, украшали жилища, клубы, живописцы черпали в них темы для своих полотен.

Фотоискусство окрепло и возмужало в годы Великой Отечественной войны. Выросло новое поколение мастеров в послевоенные годы, а сегодня настоящим успехом является выставка 1958 года.

В одной статье трудно дать оценку творчеству всех участников выставки, всем наиболее значительным работам. Их много, они требуют подробного творческого разбора и нельзя сомневаться в том, что это будет сделано. Несмотря на большое разнообразие жанров и различие творческих почерков авторов, выставка предстает перед нами как единое целое. Большинство произведений излучают оптимизм, это — подлинно реалистическое искусство. Еще одна черта радует: почти ни в одной из работ нельзя обнаружить трюкачества, формализма, все изобразительные средства подчинены одному — глубокому раскрытию содержания произведения, несмотря на то что многие художники пошли на смелые тональные и линейные композиции, на острые ракурсы.

Работы большинства фотохудожников отмечены индивидуальными чертами. В произведениях таких мастеров, как Г. Петрусов, А. Штеренберг, Б. Кудояров, Г. Санько, М. Альперт, А. Шайхет, Г. Вайль, Д. Бальтерманц, стиль и манера художника видны в каждой фотографии. Привлекают внимание работы, в которых творчески преодолена статичная природа фотографии. Их авторы сумели превратить свои произведения в повествования, вызывающие раздумье у зрителей. Таковы «Встреча участников Брестской крепости» М. Ганкина, «Портрет бурового мастера М. Каверочкина» Е. Халдея, «Здравствуй, Москва!» С. Косырева, «Следы в пустыне» В. Тарасевича, «Верхолаз» Ю. Багрянского, «Конфликт» Б. Азарова и Б. Тележникова, «Митинг в Гайд-Парке» Ив. Шагина и другие.

Мир, детство, юность, цветение земли, труд — главные темы выставки. И только суровым напоминанием о трагических годах войны являются такие произведения, как «Это не должно повториться!» С. Гурария, «Из немецкой неволи» С. Альперина, «Чайковский...» Д. Бальтерманца, «Сталинград — город герой» Г. Зельмы, «Проводы сына» М. Трахмана.

Отличный событийный репортаж выставили В. Савостьянов, А. Стужин, А. Бочинин, О. Неёлов. Быт социалистической деревни отражен в снимках В. Тарасевича, Е. Игнатович, А. Скурхина, любителя М. Убукеева (Киргизия), Д. Ухтомского.

Фотолюбители порадовали талантливыми произведениями. Старейшие люби-

тели З. Виноградов, М. Лавров, А. Темерин выступили с работами, не отстающими по выразительности от работ опытных профессионалов. Запоминаются яркие репортажные фотографии Л. Жданова, цветные фотографии В. Гяппенрейтера, «Дождливый день» А. Мукасея, два этюда Ю. Плескова, «Руку на дружбу!» одесского любителя В. Сергиенко.

Широко представлена на выставке цветная фотография. Пейзажи, портреты и натюрморты П. Шведова, А. Штеренберга, В. Тюккеля, киевлянина Я. Табаровского, В. Руйковича, М. Грачева и выполненные в особой живописной манере работы В. и К. Вдовиных, И. Туккеля и А. Бушкина являют высокую изобразительную культуру. В этих фотографиях взыскательный вкус художника сочетается с совершенным владением сложным техническим процессом цветной печати.

На большом творческом подъеме находится сегодня искусство советской фотографии! Выставка 1958 года еще раз опровергла, опрокинула взгляды некких эстетствующих гурманов, пытавшихся лишить художественную фотографию законного и почетного места в ряду искусств. В прекрасной «форме» находятся мастера художественной фотографии, ряды которых пополняются из числа растущей армии фотолюбителей. И, очевидно, для еще большего развития к пропаганды фотоискусства необходимо приступить к изданию альманаха-ежегодника советского фотоискусства.

Без предвзятой «художественности»

А. ГОНЧАРОВ

Выставка фотоискусства СССР.

Длинные стены, увешанные превосходными портретами, пейзажами, жанровыми сценами, изображениями строек, боев, встреч...

Девятьсот семь работ 238 авторов — представителей мастеров старшего поколения и только что вступившей в искусство молодежи.

Опытные профессионалы и фотолюбители.

Хорошо знакомые каждому имена: П. Оцуп, М. Наппельбаум, Н. Андреев, Н. Свищев-Паола, А. Родченко, В. Ковригин, Д. Бальтерманц, А. Штеренберг, С. Гурарий, А. Скурихин, Я. Халип, Б. Игнатович, Г. Зельма, Н. Козловский и длинный ряд имен тех мастеров, кто трудился над летописью жизни нашей Родины и чьи работы шаг за шагом отмечали движение нашей истории.

Рядом с ними — другое поколение фотографов: Ю. Чернышев, А. Кочетков, Л. Устинов, Н. Рахманов, И. Кошельков, Б. Азаров, Л. Жданов и другие, а также мастера к любители искусства фотографии, живущие и работающие в самых разных местах Советского Союза — в Ленинграде, Киеве, Новосибирске, Риге, Калуге, Геническе, Фрунзе... Среди них такие художники, как Л. Зкверт, П. Карпавичюс, Я. Табаровский, А. Перевощиков, М. Звирбулис, М. Лавров... На выставке выступает и фотолюбитель Федор Васильевич Токарев — прославленный создатель автоматического оружия. Он демонстрирует фотоработы, которые он сделал, пользуясь созданной им самим панорамной камерой.

Черная и цветная фотография.

Кадры крупного плана, подобные «Коноводу» Б. Игнатовича, и кадры общего плана, такие, как «Рыболовные траулеры выходят в море» Ю. Багрянского.

История и современность.

Поэтому на выставке всегда много зрителей и далеко не к каждой фотографии легко добраться. Ибо все здесь возбуждает живой и горячий интерес. И сюжеты, к фамилия автора, и его манера, и точка зрения, и годы создания выставленной работы.

Вот портреты Владимира Ильича Ленина, сделанные Петром Оцупом, старые к всегда живые фотографии, драгоценные документы, ставшие частью живой истории.

Вот «Портрет М. Горького» Ив. Ша-



Ю. СКУРАТОВ (Москва)

В полете

Камера 6 × 9 см; объектив с фокусным расстоянием 105 мм; диафрагма 8; пленка цветная; июль, 15 час.; 1/200 сек.

Выставка фотоискусства СССР

гива, «В. В. Маяковский — 1929 г.» М. Озерского, «Академик И. П. Павлов» Я. Халипа, «А. Барбюс и В. Мейерхольд» А. Темерина, «Портрет В. П. Чкалова» Б. Кудоярова, работы Г. Вайль, С. Альперина, М. Альперта, А. Шайхета и многих других.

В них мы снова читаем нашу историю, данную нам в образах живых и выразительных. В них мы снова переживаем прошедшую жизнь, героику мира, войны, боев, строительства...

Правда, трудно пройти мимо таких сильных работ, как «В минуту затишья» или «После боя» С. Альперина, «Чайковский... (Германия — 1945 г.)» Д. Бальтерманца, «В строй» А. Шайхета или «Строительство Волго-Донского оросительного канала» В. Шаховского. Это сильно, пластически остро и цельно, неповторимо по своему сюжету.

Работ, подобных этим, на выставке много. Все они охватывают длинный период времени, все они показывают сложную, многообразную и кипучую жизнь страны.

Рассматривая выставку, действительно видишь эту жизнь во всех ее проявлениях — от грандиозных пейзажей строительства или сцен освоения Арктики до интимных изображений детей, цветов и животных. Перечень сюжетов огромен, и в этом одно из несомненных достоинств выставки, подобранной строго и внимательно.

«Верхолаз» Ю. Евгрянского, цветные пейзажи В. Гиппенрейтера, «Мотокросс» А. Расшняна, «Птенец» П. Носова, «Цветы» и «Фрукты» В. и К. Вдовиных, «Утренняя почта» Г. Дубинского, «Успенский собор во Владимире» Д. Егорова, «Мы за мир!» Б. Уткина, «Быть драке» В. Титова, «Знамя победы» Е. Халдея, «Разбуженная тайга» С. Фридлянда, «Скачки» А. Родченко, «Не поладили» Галины Санько — только незначительная часть длинного ряда прекрасных работ, показанных нашими мастерами.

Большинство фотографий отличает острый глаз художника, тонкое мастерство композиции, умение увидеть происходящее просто и непринужденно, без предвзятой «художественности». Наиболее решительно и ярко искусство возникает там, где с наименьшей картинностью автор изображает то, что проходит перед его глазами. То, что запечатлено как бы в гуще жизни, внутри самого события, без предварительной подготовки, больше всего остается в памяти. Чем проще изображение — тем оно интереснее и лучше. Бесхитростный рассказ мне кажется значительнее сложно организованного кадра. Умение видеть важное в незначительном, сложное в простом, умение видеть происходящее неожиданно — в этом для меня кроется искусство фотографа. Чем естественнее — тем содержательнее, тем лучше.

Рассматривая выставку, я меньше всего задерживался около тех работ, где технический или художественный прием заслонял основное. Я искал цельности, выраженной во всех элементах изображения. Я искал то, что было сделано зорким глазом мастера, но как бы невзначай, между прочим, без подготовки. Я упрекал всякий раз автора, когда на первый план выступал декоративный или неоправданный ракурс изображения.

К счастью, это было не часто.

И пусть не будет никогда!

Искусство — это индивидуальность

Александр ГАТОВ

Искусство — это индивидуальность. Художник приносит в искусство свое видение мира, свое к нему отношение. Посетите Выставку фотоискусства СССР 1958 года, и вы увидите многих замечательных, непохожих друг на друга художников. Какие превосходные портретисты, пейзажисты, жанристы! Я думаю, что редкая художественная выставка способна с таким разнообразием и с такой широтой показать жизнь советского народа, как это сделала внушительная вы-

ставка фотоискусства, развернутая в Центральном парке культуры и отдыха в Москве.

Искусство предполагает овладение техникой, но подлинное искусство начинается там, где кончается техника. Говорить о высоком техническом уровне экспонированных работ излишне. Большинство работ хороши. Да это и понятно, так как, очевидно, на стендах оказалась только капля того фотографического моря, каким является советское фотографическое искусство.

Искусство социалистического реализма представлено на выставке прекрасными и, как я уже говорил, разнообразными по творческому почерку работами. Глядя на эти работы, кажется, что вся жизнь минувших десятилетий проходит перед глазами. За малыми исключениями, здесь, на выставке, есть все компоненты искусства: замыслы, композиция, поэзия. Трудно выделить и назвать имена единиц из сотен. И если я позволю себе назвать имена некоторых мастеров, то сделаю это не столько как критик работ, не как судья, а как зритель, у которого художники фотографии пробудили воспоминания о дорогом и виденном. Должен сказать, что я впервые вижу не в репродукциях, а, так сказать, в «натуре» работы А. Темерина. Его поясной портрет Маяковского — это событие, тем более что именно таким — сосредоточенным, задумчивым и как бы готовым в каждую минуту к творческому деянию — вспоминается мне великий поэт революции. Замечательной страницей в иконографию советского театра должен войти и групповой портрет работы А. Темерина, изображающий Маяковского и Мейерхольда.

Выдающимся портретистом кажется мне А. Штеренберг. Мы восторгались в свое время работами М. Наппельбаума, и в моей памяти до сих пор запечатлелся созданный им портрет А. Блока. Но насколько выросло искусство светотени в работах Штеренберга! Какую глубокую психологическую характеристику, верное постижение характера мы видим в таких его работах, как «Портрет Анри Барбюса» и «Портрет скульптора С. Коненкова»! Совсем в иной, мягкой манере выполнен им же «Портрет киноактрисы И. Скобцевой». Есть на выставке и ряд других запоминающихся портретных работ, например «Портрет Е. Гоголевой» Г. Вайля или «Портрет Галины Улановой» В. Черединцева.

Мне хочется упомянуть еще два имени — Е. Умнова и В. Шаховского. У Е. Умнова — великолепные танцевальные композиции и очень тонкий осенний пейзаж. Большое содержание вложено В. Шаховским в «Незнакомку». Молодой моряк завороженно глядит на образ женщины, созданный кистью Крамского. У моряка волевые черты лица и, несомненно, хорошие глаза и хорошее сердце. Что привлекло его к картине Крамского? Мастерство художника или тайна, которой овеян этот женский образ? В. Шаховской сказал своим снимком больше, чем, может быть, сам хотел этого.

Всего не перечислить. Но выставка радует не только тем, что она демонстрирует искусство фотографической техники, каким владеют наши мастера. Она радует тем, что в образах искусства показан советский человек, творец, строитель, воин. Эта выставка обогащает, и, просмотрев все девятьсот работ, хочется вернуться к наиболее примечательным, и стоять возле них, и наслаждаться ими.

Организаторы этой выставки достойны самой сердечной благодарности. Они славно потрудились, вдумчиво подобрав работы наших фотохудожников. Я думаю, что такую благодарность принесет им советский народ. А для советского художника нет высшей благодарности, чем благодарность народа, которому он посвящает и свою жизнь и свой труд.



Н. КОЗЛОВСКИЙ (Киев)

«Деда, ты неправильно поешь!»
(Народный артист СССР И. С. Паторжинский с внучкой Наташей)
Камера «Роллейфлекс»; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 8; три фотолампы по 500 в; пленка Агфаколор 13/10 ДИН; 1/10 сек.
Выставка фотоискусства СССР



С. ФЕЛЬДМАН (Москва)

В столице мира
Камера 6×6 см; «Тессар», 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 5,6; пленка 1400° ХД; август, 18 час.; 1/50 сек.
Выставка фотоискусства СССР



ОБУЧЕНИЕ МАСТЕРСТВУ

Л. ДЫКО,
кандидат
искусствоведения

Оживление царило в Центральном доме журналиста осенью 1956 года, когда секция фотокорреспондентов объявила прием слушателей в двухлетний лекторий по фоторепортажу. Лекторий был, по существу, первым учебным заведением, построенным по типу курсов повышения квалификации и ставящим своей основной целью систематическую учебную работу, направленную на совершенствование профессионального фотографического мастерства.

Полторы тысячи заявлений, поданных на 300 имевшихся мест, с убедительностью показали, что Центральным домом журналиста и секцией фотокорреспондентов начато большое и очень нужное дело.

Вскоре лекторий начал работать.

Как же строилась эта работа? Дом журналиста привлек группу квалифицированных педагогов. Слушателям был прочитан цикл лекций по вопросам марксистско-ленинской эстетики, современным техническим средствам фотографии, о специфике фотографического искусства. Большое место в лекциях было уделено, естественно, фоторепортажу.

Состоялся ряд встреч, на которых фотомастера поделились со слушателями лектория опытом своей творческой работы.

Но мы не ошибемся, если скажем, что сердцем лектория, живым и пульсирующим, стали практические занятия и семинары по основам композиции и освещения.

Уже первые практические работы с очевидностью показали, что все слушатели, как правило, отлично понимают задачи советского фоторепортера, правильно отбирают тематику, останавливают внимание зрителя на типических явлениях современности, посвящают свои снимки событиям и явлениям сегодняшнего дня, правдиво отображают в них жизнь страны.

Но вместе с тем и несмотря на это, многие из снимков не являлись яркими картинами жизни, а представляли собой лишь бледные ее



Фарфор. Камера 18 × 24 см; «Индустар-13», 1 : 4,5/300 мм; диафрагма 8; изопанхром 22 ед. ГОСТа; 1 сек.

Фото В. Федотова

копии. В таких снимках, серых, вялых и скучных, исчезала динамика жизни, не было необходимых смысловых и изобразительных акцентов. Второстепенный и случайный материал,



с безразличием зафиксированный фотообъективом наряду с основным объектом съемки порой заслонял собой главный объект изображения, отвлекал от него внимание зрителя. Сняты со случайных точек, эти снимки и сами становились случайными, конструктивно нечеткими. Неумелое использование возможностей освещения приводило к тому, что снимки теряли лаконичность, получались пестрыми, так как всё, что попадало в поле зрения объектива, освещалось одинаково ярко. Это приводило также к потере на снимке объемов, пространственности, фактур, общей выразительности снимка.

И никакая даже самая актуальная и важная тема сама по себе не спасала автора: плохо выполненный снимок не привлекал внимания зрителей. Еще раз было подтверждено, что содержание нужно уметь образно раскрыть в снимке, бережно донести до зрителя, ибо зритель самого явления, события, объекта съемки не видит, а видит лишь их изображение и притом глазами фоторепортера, то есть так, как увидел, понял и изобразил это событие автор снимка. Следовательно, взятая для изображения актуальная тема, неповторимое событие и т. д. налагают на автора особую ответственность, требуют для своего выражения совершенного профессионального мастерства, умения владеть изобразительно-выразительными средствами своего искусства, что и дает возможность получить яркое и впечатляющее изобразительное решение взятой темы, сделать снимок не бледной копией жизни и не сухим протоколом, а волнующей и запоминающейся художественной картиной.

На совершенствование профессионального мастерства и были направлены практические упражнения, которые выполняли слушатели лектория. В упражнениях ставились задачи освоения различных принципов и приемов композиционного построения снимка (уравновешенная композиция, смысловой и изобразительный акцент, линейная перспектива), светового решения кадра (выбор условий освещения для выразительного изображения объекта съемки), тонального построения фотографической картины. Ряд заданий требовал выполнения репортажных и жанровых фотоснимков.

Практическим упражнениям предшествовали лекции, посвященные теоретическим основам композиции и освещения. Каждая выполненная работа оценивалась по четырехбалльной системе, и все они подробно обсуждались на семинарах, где снимки анализировались как со стороны удач, интересно найденных изобразительных решений, так и со стороны допущенных ошибок.

Не все шло гладко на первых семинарах. Среди снимков было совсем мало отличных, несколько больше хороших, основную массу составляли удовлетворительные работы, и — что греха таить! — двойка была довольно распространенной отметкой! Аудитория единодушно, живо реагировала и на демонстрируемые снимки и на объявляемые оценки, восторженно встречая отличные работы, по достоинству оценивая хорошие, снисходительно относясь к удовлетворительным и резко критикуя плохие. Слушатели учились на этом, делали для себя необходимые выводы, приучались к анализу снимков, к их обоснованным оценкам.

Постепенно соотношение оценок стало заметно меняться: основную группу начали составлять отличные и хорошие снимки, меньше становилось удовлетворительных, двойки свелись к минимуму и почти совсем исчезли из практики.



Танец. Камера «Зоркий-С»; «Юпитер-9», 1 : 2/85 мм; диафрагма 2,8; изопанхром 90 ед. ГОСТа; 1/100 сек.

Фото Л. Герасимова

А. КАНАШЕВИЧ (Москва)
В тире
Камера «Лингоф-Техника»; «Теле-Хепаг», 1 : 5,5/180 мм; диафрагма 5,5; изопанхром 250 ед. ГОСТа; 1/125 сек.
Из снимков, присланных на конкурс

Так жил лекторий. В середине второго года обучения слушатели приступили к выполнению дипломной работы — трех снимков на свободную тему. Необходимыми требованиями, которым должны были удовлетворять дипломные снимки, являлись: актуальность содержания, совершенство изобразительной формы и, главное, правдивость и выразительность картины.

К Первому мая 1958 года были сданы дипломные работы. Начался короткий, но бурный и напряженный период в жизни лектория — оценке дипломов, формирование фотовыставки из лучших дипломных и учебных работ, подготовка к выпускному вечеру. Этот период дел слушателям очень много, так как явился, по сути деле, продолжением обучения мастерству фотографии: отбор и оценка работ проводились на открытых заседаниях жюри, в присутствии слушателей лектория, которые имели при этом право совещательного голосе.

Жюри в составе мастеров фоторепортеже М. Альперта и Л. Доренского, председатели секции фотокорреспондентов ЦДЖ В. Шаровского и кандидате искусствоведения Л. Дыко просмотрело свыше двух тысяч дипломных и учебных фотоснимков. Из них было отобрано 200 работ, составивших експозицию отчетной фотовыставки, в которой учествовало почти 100 авторов. Выставка была размещена в залах Центрального дома журналисте и открыте на выпускном вечере. На выставке зрители увидели репортаж о событиях, жанровые снимки, пейзаж, портрет.

Рассмотрим упражнения по композиции кадра: В. Чередков — «Танцовщице», Н. Сибилев — «Пластике», Ю. Левянт — «Композиции для рекламы», В. Генде-Роте — «Стеканы», В. Федотов — «Фарфор», И. Володин — «Этюд». Эти первые упражнения не случайно выполнялись средствами натюрморта: предметы, составляющие нетюрморт, могут компоноваться в пространстве по воле автора снимка, при этом легко преодолевается «сопротивление материела», освещение также сревнительно легко может быть установлено в соответствии с замыслом фотографа. В этих условиях фотограф имеет все возможности добиться выраеительного раскрытия содержания, отточить изобразительную форму своего снимка, достичь гермоничного линейного и светового рисунка кадра. И действительно, как отчетливо выделяется не снимке полусилуэт фигурки танцовщицы в работе В. Чередкова или светлен фигурка на темном фоне в работе В. Федотова, как точна линейная композиция снимка Ю. Левянта. Активно использует свет при композиционном решении снимков Н. Сибилев, В. Генде-Роте, И. Володин. В заполнении картинной плоскости участвуют и световое пятно, и яркие блики света на гранях стекла, и тени, отбрасываемые предметами.

Работа с натюрмортом развивает художественный вкус фотографа, тренирует его, позволяет полнее овладеть изобразительными средствами фотографии. Найденные приемы, обеспечивающие четкость композиции, легкость восприятия снимка, помогут фотографу работать в любом жанре, в любой области применения фотографии. Вот пример: работая над пейзажным снимком «Фонтаны ВСХВ», Ю. Трушин использует для его композиционного построения характерное освещение, выбирая его так, что яркие линии освещенных струй воды образуют очень интересный линейный строй снимка, то есть он использует приемы, подобные тем, которые были изучены при съемке натюрморта.

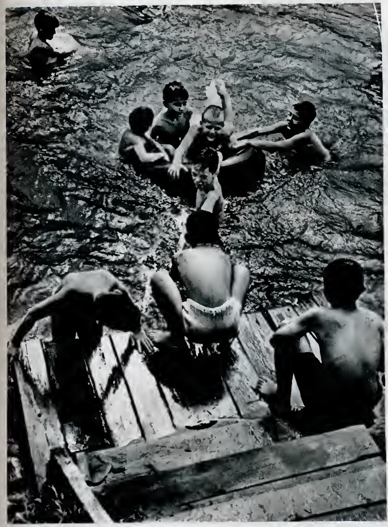
Отточенность изобразительной формы и лаконичность композиции свойственны поэтому не только нетюрморту, но и многим другим снимкам на выставке. Стремясь к необходимой в искусстве лаконичности, многие авторы останавливают внимание зрителя лишь на отдельной детали, но выбирая деталь таким образом, что через нее раскрывается и все содержание. Именно тек построен снимок В. Яковлева «Расставание». Значительную часть пространства снимке занимает поверхность земли. Людей, которые расстаются, мы не видим; в верхней части кадра — лишь их ноги да чемодан, поставленный на еемлю. Но папиросные окурки, разбросанные вокруг, красноречиво говорят о том, что прощание затянулось, что юноше и девушке расстаться не так-то легко!

С. Мазуров изображает на снимке всего лишь деталь чугунной решетки моста, но содержание снимка значительно шире того, что на нем изображено: «Труд» — называет свою композицию автор, раскрывая тему через символ труде — серп и сноп ржи, составляющие рисунок решетки.

А. Птицын рисует свою композицию «Гимнасты» всего в две тона: на темном фоне вычерчены яркими контурами фигуры двух гимнастов, причем гимнастам и линиям турника в кадре найдено очень точное место, все элементы композиции составляют единый линейный рисунок, легкий и изящный («Советское фото» № 7, 1958 г.).

Очень интересен по построению снимок А. Канашевича «В тире», вызвавший на выставке немало споров (см. вкладку). На снимке изображен спортсмен, целящийся в мишень. Этот снимок выполнялся как упражнение на выделение в кадре главного объекта изображения, на создание необходимого смыслового и зрительного акцента. Но, конечно, такое упражнение, как, впрочем, и все остальные, предполагало использование элементов изобразительной формы для выражения содержания снимка.

Стараясь показать на снимке суть происходящего, состояние спортсмена, все внимание которого сейчас сосредоточено на мушке винтовки и яблочке мишени, автор решает тему следующим образом: съемка ведется со стороны мишени, и наводка на резкость произведена точно на мушку; ствол винтовки к тому же ярко бликует от света. Сама же фигура спортсмена изображается нерезкой, расплывчатой и скорее угадывается, чем ясно рисуется на сним-



Фотолюбитель В. ЧЕРЕДКОВ (Москва)

Жарко!

Камера «Киев-2»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; светофильтр ЖС-17; пленка АМ; июль, 12 час.; $^{1}/_{100}$ сек.

Из снимков, присланных на конкурс



На седьмом небе. Камера «Лейка»; «Юпитер-11», 1:4/135 мм; диафрагма 8; пленка «АМ-1»; $^{1}/_{200}$ сек.

Фото В. Генде-Роте

ке. Таким образом акцент делается на стволе и мушке — зрителю, рассматривающему фотографию, кажется, что стрелок целится прямо в него. Изобразительная форма этого снимка остра и необычна, но неправы были те товарищи, которые посчитали этот снимок формалистичным. Работая над снимком, автор шел от его содержания, пытался выразить состояние человека, чего никогда не случается с последователями формалистических школ в искусстве.

От упражнения к упражнению повышалось мастерство учащихся. Подробно были разобраны возможности, даваемые различными точками съемки. Больше не должно быть случайных, необдуманных точек, порождающих неуверенные, трудно читаемые композиции! И на выставке нет снимков, сделанных с таких точек. Вот работа Л. Герасимова «Танец». Танцующий, выполняя сложное па, буквально взлетел в воздух. Как выбирает точку автор снимка? Он прибегает к нижнему ракурсу, подчеркивая этим приемом высоту прыжка, которая к тому же сопоставляется с фигурой музыканта, находящегося в глубине кадра, в отдалении от точки съемки, и потому получившегося на изображении в соответственно уменьшенном масштабе. Снимок строен по композиции, лаконичен, полон движения.

Отлично построен острый по композиции снимок А. Кузнецова «Лучшие места», где также применена нижняя точка съемки, дающая зрителю, рассматривающему снимок, возможность по достоинству оценить не только всю выгодность этих «лучших мест» на футбольном матче, но и острый глаз автора этой работы.

В. Чередков снимает свой сюжет «Жарко!» с верхней точки (см. вкладку). Почему? При таком ракурсе все поле зрения объектива занято поверхностью воды, искрящейся и переливающейся в лучах июльского солнца. Веселая ватага ребятишек плещется в этой сверкающей и манящей своей прохладой воде. Таким образом, в кадре — ничего лишнего, только существенно важное, то, что характеризует жаркий день и помогает автору раскрыть взятую тему.

Г. Данилов, снимая своих «Монтажников», удачно использует нижнюю точку. Четкое диагональное построение снимка, полусилуэтное изображение фигур и конструкции крана обусловливают четкий линейный рисунок, ясность всей композиции.

В работе Я. Симкина «Полдень в колхозе» точка съемки и угол наклона фотоаппарата выбраны так, что линия горизонта опускается в нижнюю часть кадра, а небо высоким шатром раскидывается над залитым солнцем селом.

Разнообразием точек съемки отличаются работы В. Генде-Роте. Верхняя точка позволяет получить живописный рисунок изображения в снимке «В бассейне», так как с такой точки хорошо видны отражения в воде, линии которых размываются и ломаются на ее волнующейся поверхности. И только сверху может быть виден строгий рисунок, образованный светящимися кругами в снимке «Балет на стадионе «Динамо» («Советское фото» № 6, 1958). А вот содержание фотографии «На седьмом небе» требует, чтобы съемка велась с нижней точки, которую и использует автор. Теперь фигуры юноши и девушки, которым, видимо, очень хорошо вдвоем, проектируются на фоне неба, для них — седьмого неба...

Но было бы неправильным сделать вывод, что единственными точками съемки, обеспечивающими выразительный результат, являются только верхние или нижние точки. Вот три работы Б. Азарова, посвященные разработке одной темы — «Любители искусства». В своих снимках автор показывает этих любителей в залах музея целиком отдавшимися созерцанию произведений искусства. Наблюдательный автор находит интересные лица, передает на



Вешние воды. Камера «Москва-5»; «Индустар-24», 1:3,5/105 мм; диафрагма 8; изопанхром 180 ед. ГОСТа; $^1/_{100}$ сек. Снимок экспонировался на Выставке фотоискусства СССР

Фото Е. Кассина

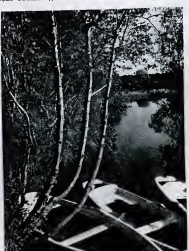
снимках не только внешний облик человека, но и его внутренний мир, охватившие его чувства, настроение. В данном случае используются так называемые нормальные точки съемки, расположенные приблизительно на уровне глаз стоящего фотографа. Так обычно мы и видим человека и можем спокойно его наблюдать. Что же, это, пожалуй, единственно уместное в данном случае положение фотоаппарата, а нижний или верхний ракурсы решительно ничего не принесли бы для пользы дела.

Фотографическое изображение рисуется на плоскости. Однако его необходимо сделать глубинным, пространственным, иначе снимок не будет правдиво передавать действительный мир. Закономерности линейной и тональной перспектив дают такие возможности, и в процессе учебы ряд упражнений был посвящен изучению этих закономерностей. В снимках появилась глубина, пространство.

В мастерски выполненной работе А. Канашевича «Станция метрополитена» пространство выражается с помощью резких перспективных сходов линий, направляющихся в глубину; в живописном снимке В. Яковлева «Купка овец» передаче пространства помогает воздушная дымка, заслоняющая фигуры и предметы дальнего плана; в снимке Б. Денькина «Голуби зимой», выполненном в мягкой тональной гамме, пространство передано путем закономерного распределения в кадре тонов, от сравнительно темного на переднем плане до самого светлого в глубине.

Известно, какое важное значение имеет в фотографии свет, какими яркими и впечатляющими делаются снимки при правильном и вдумчивом использовании всех выразительных возможностей освещения. Но известно также, что в достаточно большом количестве фоторабот свет все еще не используется как художественное средство, активно помогающее раскрытию содержания, а является лишь техническим фактором, обеспечивающим образование фотоизображения на светочувствительном слое.

Слушатели лектория в своей учебной практике повели решительную борьбу с неумелым использованием возможностей освещения, стали вдумчиво наблюдать свет в реальной действительности, эффекты, порождаемые солнечными лучами на натуре и в интерьере, источниками искусственного света в вечернее и ночное время, стали вдумчиво наблюдать свет раннего утра, морозного дня, туманного вечера. Какие из этих условий более всего пригодны для съемки данного сюжета? Как выбрать на-



В тихой заводи. Камера «Зоркий-3С»; «Юпитер-12», 1:2,8/35 мм; диафрагма 8; пленка 65 ед. ГОСТа; май, 15 час.; $^1/_{10}$ сек.

Фото Я. Ещина

правление падения солнечных лучей, чтобы объект выглядел на снимке правдиво, выраантельно, а сам снимок становился живописной картиной? При каких условиях освещения следует снимать пейааж с водной поверхностью али аанесенные снегом поля?

На эти вопросы слушатели лектория ответили своими работами, размещенными на стендах отчетной фотовыставки.

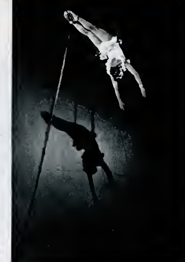
Вот пейзаж Е. Кассина «Вешние воды». Ранняя весна. Половодье. Береаы с еще голыми ветвями отражаются в тихой воде. Съемка аедется при мягком рассеянном свете, насыщающем этот родной васенний пейзаж. Подобное освещение так характерно для весны! Так же характарны и легкие блики тоже мягкого аадне-бокового солначного света, тронувшего белые стволы барааок. Свет отлично отрабатывает объемы и фактуры.

Автор снимка, сладовательно, правильно понял свои аадачи, выбрал условия освещения, исходя на содержанин композиции, и испольаовал их для рашения смысловых и изобразительных аадач.



В парке. Камара «Роллейфлакс»; «Тессар», 1 : 3,5/75 мм; днафрагма 8; нзопанхром 180 ед. ГОСТа; май, 13 час.; $^1/_{200}$ сек. Снимок экспонировался на Выставка фотонскусства СССР

Фото Н. Рясина



Под куполом цирка. Камера «Контакс»; «Зоннар», 1 : 2/85 мм; днафрагма 4; пленка типа 2А. Съемка производилась при свете луча прожектора, направленного на фигуру артистки; $^1/_{125}$ сек.

Фото С. Моргенштерна-Мишнна

Известно, что для выражения рельефа поаерхности и еа структуры необходим направленный свет, падающий с бокового, задне-бокового или контрового направления. Такой именно свет и испольаован Я. Симкиным в работе «Трудовыа будни»: яркие солнечные лучи, боковой свет очарчивают рельеф и выявляют фактуру свежевспаханной земли, бороэд, тянущихся от пареднего плана в глубину.

И. Таренин, работая над своим снимком «На строительной выставка», использует светотеневой рисунок кадра как дайственный элемент композиции: контровой свет отчатливо рисует форму труб, концентрические окружности которых и лежат в основе всего линейяого строя атой композиции. С помощью выразительного освещания решаются тема и компоаиция снимков Б. Бажанова «У афиши» («Советское фото» № 12, 1957) и Я. Ещина «Тихая ааводь». Мягкий контровой свет ааливает фигуру старика и группу рабят в фотоработе Н. Рясина «В парка», насыщая всю ее теплом и покоем. Световое пятво соадает необходимый изобраантельный акцент в снимке С. Морганштерна-Мишина «Под куполом цирка». Живописный рисунок таней, отброшенных в солнечный дань листвой деревьев на дорожки и скамьи парка, испольауатся Б. Бажановым в аго снимке «Игра света».

Портретные снимки на выставка своеобразны, в них авторы часто отступают от обще-



Игра саета. Камера «Зенит»; «Индустар-50», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 11; пленка типа А; июль, 7 час.; $^{1}/_{100}$ сек.

Фото Б. Бажанова

принятых схем композицни и освещения. С. Павлов свой портретный этюд строит при освещении от спички, от которой прикуриваст фотографируемый им человек. Автор заботливо воспроизводит закономерности атого эффекта освещения, сохраняя основное направление снета и контрасты, позникающие при таком источнике света. Это способствует созданию правдивой и ннечатляющей картины действительности.

А. Киричкоа остро строит композицию портретного этюда с руками, и именно свет лежит в основе линейного рисунка кадра. Солнечный день и работе Б. Косарева показывается череа четкую снетотень, отбрасываемую светом солнца от шляпы на лицо смеющейся девушки и образующую живописный рисунок. В портрете Н. Теренина «Мудрость» свет помогает созданию образа старого человека, подчеркивая черты сильного, волевого лица и фактуру кожи. Рисующий свет выразительно лепит объемно-пластическую форму лица в «Портрете девочки», полном очарования (автор В. Чередков). С выдумкой и творческой фантазией выполняют портретные снимки Ю. Марушкин («Этюд освещения»), А. Киричкоп («Портрет к темной тональности»), В. Галушкин («Скоро праздник»), используя для их решения широкие возможности, даваемые освещением.

Во всех названных выше снимках свет — не только технический фактор, который позволяет получить правильно экспонированный негатив, но и изобразительное сродство, помогающее выражению объемов, пространственности, фактур, выразительное художественное средство, при помощи которого раскрывается содержание, создается определеное настроение.

Свет — основа тонального решения снимка. Сколько интересных и важных тем не получают выразительного решения из-за тональной разобщенности, несобранности изображения, которое часто получается таким пестрым, что уже невозможно схватить смысл происходящего на снимке, так как главное теряется в обилии второстепенных деталей и ненужных под-



В солнечный день. Камера «Зоркий»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; пленка 65 ед. ГОСТа; июль, 12 час.; $^{1}/_{200}$ сек.

Фото Б. Косарева



Портрет в темной тональности. Камера 13 × 18 см; «Индустар», 1 : 4,5/210 мм; диафрагма 5,6; пластинки изоорто; применялись 4 софита: задний контровой; левый боковой, рисующий; лобовой под углом (с левой стороны лампа софита была прикрыта марлей); свет 4-го софита, расположенного с правой стороны, был направлен в стену, чтобы он отраженно падал на теневую сторону головы портретируемого; $1/25$ сек.

Фото А. Кирпичнова

робностей. Научиться управлять тоном — дело достаточно сложное, ибо тональное решение снимка и особенно колористическое решение снимка цветного требуют высокого мастерства.

Слушатели выполнили различные упражнения, помогающие им овладеть техникой тонального построения снимка: получить снимок в темном тоне, в светлой тональности, использовать тональность снимка для выразительного раскрытия его содержания.

Слушатели смело подошли к решению этих задач. Посмотрите, какими легкими светлыми тонами образовано изображение на снимке Н. Косарева «Снег идет» или в работе Н. Наумова «Портрет девушки». Как нежны тональные переходы в снимке В. Желобаова «Исследователь» или в полной солнца и движения работе Л. Гольдберга «Лето», на какой мягкой и короткой тональной гамме построено изображение на снимке Н. Спбилова «Во льдах» или в работе Д. Луговьора «В пургу на перевале». Как мастерски использованы возможности тонального решения в снимке В. Саца «Нескончаемый поток» для раскрытия темы: в любую погоду поток людей тянется к Мавзолею на Красной площади. И сейчас, когда мутная пелена мокрого снега закрыла все вокруг, по-прежнему нескончаем этот поток.

А. Лобов свою точную по композиции работу «В песках Кара-Кума» («Советское фото», № 1, 1957) вирирует в коричневый тон, что помогает автору передать колорит пустыни. Ю. Левянт добивается мягкого тонкого колорита снимка «Вечереет», выразительно передающего атмосферу и настроение раннего вечера.

Буквально пастельными красками выполняет свой цветной «Натюрморт» С. Блохин, успешно преодолевая все еще встречающуюся в цветной фотографии жесткость красок, добиваясь гармоничных цветовых сочетаний, используя всю палитру. И другие цветные снимки на выставке радуют живописностью своего колористического решения. К этим снимкам прежде всего следует отнести работу В. Климентенко «Зеркальная гладь» и особенно «После грозы», где собранность цветовых тонов приводит к образованию почти ахроматического изображения.

Постепенно задания все усложнялись. Ставится тематическая задача: выполнить жанровый снимок, в котором автор должен проявить



Скоро праздник **Фото В. Галушкина**



Портрет девушки. Камера «Киев»; 1 : 2/85 мм; диафрагма 2; 4 перекальные лампы: сзади — справа, слева — повыше, слева — спереди, и одна лампа, направленная «в лоб»; фон — белый экран (за полметра от модели); низкий белый потолок также служил отражателем; пленка АМ-1; $1/_{500}$ сек.

Фото Н. Наумова

свое умение наблюдать жизнь и отбирать из всего ее многообразия яркие и характерные моменты. Жанровый снимок должен быть выполнен репортажным методом: на снимке в художественной форме воспроизводится подсмотренный в жизни момент, никакое вмешательство автора и «композицию фигур в пространстве» и тем более инсценирование придуманного сюжета не допускаются.

На выставке мы видим работы, которые убедительно показывают, что репортажный метод в жанровой фотографии оказывается чрезвычайно плодотворным. Ряд работ радует зрителя своей выразительностью и новизной, острой наблюдательностью, находчивостью авторов, творческой фантазией, без которой вообще невозможно никакое подлинно художественное творчество. Это — работы А. Птицына «На стадионе» («Советское фото», № 5, 1958), Б. Азарова — «Любители искусства», В. Гатчикова — «Заочник», Б. Бажанова — «Теплый вечер», В. Василевского — «Упрямая калитка» («Советское фото», № 6, 1958), Б. Апличука — «Туристы», Б. Азарова — «На репетиции», Е. Кассина — «Теплая вода», Н. Шугаева — «Фотоэтюд».

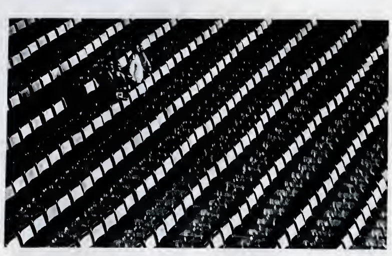
Наконец, слушатели лектория подошли и самому важному разделу своей работы — к выполнению репортажных снимков, к чему, собственно, они постепенно и готовились в течение всего времени обучения, отрабатывая элементы мастерства фоторепортера.

Репортаж — наиболее сложный вид фотографического творчества, он требует и остроты глаза, и умения отобрать, оценить и осмыслить материал будущей фотокартины, и художественного вкуса, и мастерского владения изобразительно-выразительными и техническими средствами фотографии, и оперативности, и многого другого, что дает возможность в условиях жесткого режима времени получить выразительный, эмоционально впечатляющий и жизненно достоверный снимок. И если все это есть, появляются репортажные снимки большой силы, такие, какие показали нам на выставке Л. Мечетович, В. Сац, В. Ольшевский, Н. Рясин, В. Чередков, Г. Лиманский, Б. Лебедь, Я. Скикин, О. Иванов, Б. Петухов, В. Федотов.

Эти снимки говорят нам о том, что понятия «репортаж» и «художественность» отнюдь не исключают друг друга, что глубокое содержание и яркая художественная форма таких р е п о р т а ж н ы х снимков, как «Драгоценный сувенир» («Советское фото», № 3, 1958), «В дни фестиваля», «Гости Москвы», «Играют французы», «Летите, голуби, летите!» и др., ставят их в ряд х у д о ж е с т в е н н ы х произведений. И по силе воздействия на зрителя такие снимки во много раз превосходят и пейзаж и так называемые «поставленные композиции», которые и до сих пор все еще порой противопоставляются репортажу как якобы «подлинно художественные картины».



Туристы **Фото Б. Апличука**



На репетиции. Камера «Зенит-С»; «Юпитер-11», 1 : 4/135 мм; диафрагма 4; пленка типа А-2; $^1/_{25}$ сек.

Фото Б. Азарова

Первый поток слушателей закончил свою работу в лектории. Ее итоги подведены на выпускном вечере и на отчетной выставке, давшей возможность успешно выступить целому ряду фоторепортеров, в том числе молодых, имена которых до сих пор были мало известны. Выставка показала также, что работы многих фотокорреспондентов, выполненные для лектория, живее, интереснее, выразительнее, острее, чем их же работы, публикуемые на страницах некоторых газет и журналов. В чем же причины этого несоответствия? Не в устаревших ли взглядах на фотографию и не в ошибочных ли и шаблонных требованиях к фотоснимку, которые еще порой выдвигаются отдельными работниками редакций?

Окончившим лекторий вручены свидетельства, в которых указывается, какие циклы лекций были прослушаны за это время, какие практические работы были выполнены и с какими оценками — вот и все, казалось бы. Но... выпускники не хотят расходиться, они хорошо поняли, как жизненно необходимы работнику фотоискусства постоянный обмен творческим опытом, критический анализ создаваемых фоторабот, теоретическое осмысление практического опыта. По-видимому, Центральному дому журналиста и его секции фотокорреспондентов придется подумать о возможных формах систематической работы с широким активом, об организации консультаций, конкурсов на фоторабота, выставок, ежемесячных клубных дней, на которых фотокорреспондентам можно будет послушать критический разбор фоторабот, как собственных, так и своих коллег.

Осенью будет набран еще один поток слушателей, но это опять будут москвичи. А нужно подумать об использовании положительного опыта лектория другими крупными Домами журналиста (например, Ленинградским). Нужно подумать и о заочном обучении, которое поможет охватить учебой большие круги профессионалов и любителей всего Советского Союза. Но с такой задачей одному Центральному Дому журналиста, конечно, не справиться, хотя теперь он и может опереться на актив, сложившийся в процессе работы лектория, дружный и полный энтузиазма. И здесь мы снова (в который раз!) подошли к вопросу о необходимости создания общесоюзного объединения работников фотографии, многомиллионная армия которых остро нуждается в творческой организации, способной направлять их работу и оказывать помощь в совершенствовании мастерства.

ТВОРЧЕСТВО — ОСНОВА НАШЕЙ РАБОТЫ

Б. БОЯРИНСКИЙ,
член
Ленинградского фотоклуба

Деятельность Ленинградского фотоклуба все время обогащается новыми формами работы. Большое внимание мы уделяем составлению месячных планов, в которых основной упор делается на творческие вопросы. Эти планы, напечатанные типографским способом, рассылаются всем членам клуба.

Все мероприятия истекшей половины этого года были направлены на развитие художественного вкуса фотолюбителей, на совершенствование их мастерства, повышение идейного уровня их работ. С этой целью были организованы лекции кандидата филологических наук тов. Смирнова «Современные направления в искусстве фотографии в СССР и за рубежом». Они вызвали большой интерес и позволили в дальнейшем устроить творческую дискуссию о природе художественной фотографии. Ряд лекций и бесед провели члены нашего фотоклуба. Старейший фотолюбитель С. Григорович рассказал о сенситометрии, фоторабтник оперного театра им. Кирова т. Блесов — о позитивной ретуши.

Много делают для повышения мастерства фотолюбителей почетные члены фотоклуба — профессионалы-общественники. Так, наш частый гость М. Величко провел две интересные лекции: «Большой каскад фонтанов Петродворца». Он продемонстрировал свои фотографии, поделился своим опытом работы над кадром, рассказал о композиции снимка, о негативном и позитивном процессе. Его советы и помощь оказались очень полезными.

В один из вечеров конструктор фотоаппаратов А. Ворожбит поделился впечатлениями о выставке кинофототехники ГДР в Москве. Затем он принял большое участие в обсуждении вопроса о роли диафрагмирования в художественной фотографии.

Состоялся также обмен мнениями о том, что снимать фотолюбителю. Большие споры вызвало обсуждение фотоальбома «Ленинград».

Клуб провел несколько творческих встреч: с фотокорреспондентом журнала «Огонек» С. Фридляндом, с архитектором — автором фотоальбома «Архитектура Ленинграда» Л. Возврхиним, с фотокорреспондентом ТАСС Н. Наумоиковым.

Важное место в жизни фотоклуба занимают самоотчеты его членов. По уставу каждый обязан выступить с творческим отчетом перед коллективом один раз в два года. К отчетному вечеру фотолюбитель выставляет свои снимки на просмотр. Число снимков не регламентируется. Формат не менее чем 18 × 24. После сообщения автора фотолюбители обсуждают показанные работы. Все высказывания обычно носят доброжелательный характер. Каждый хочет помочь товарищу: не только указать на те или иные недостатки, но и подсказать, как нужно было бы сделать тот или иной снимок. Нередки случаи, когда отдельные работы товарищи рекомендуют подготовить к очередной выставке или направить в печать.

В этом году с самоотчетами выступили инженер И. Михайловский, врач В. Талантов, инженер В. Веденов, топограф Е. Агакитов, геолог В. Кранцов и другие.

Большой популярностью пользуются в нашем клубе закрытые фотоконкурсы. Они, как правило, проводятся ежемесячно. Вот несколько тем проведенных фотоконкурсов: в декабре 1957 года — «Портрет»; в феврале 1958 года — «Ленинград вечером»; в марте — «Выборы в Верховный Совет СССР»; в апреле — «Лучший апрельский снимок».

Положение о фотоконкурсах, разработанное правлением клуба, предусматривает следующий порядок. Каждый член фотоклуба может представить на конкурс не более пяти работ. Формат — не менее 18×24 см. Подписи под снимком не обязательны. Фотографии идут под девизом, фамилии авторов указываются в запечатанном конверте). Выставленные работы обсуждаются всеми желающими. Снимки, получившие положительные отзывы выступавших, регистрируются. После обсуждения производится голосование по присуждению премий (1-е, 2-е и 3-е место) и по присуждению дипломов (4-е и 5-е место). На голосование в порядке очередь ставятся работы, получившие наибольшее число положительных оценок в предварительном обсуждении. На закрытые фотоконкурсы поступает от 60 до 100 и более работ.

Фотоклуб в мае организовал Пятую общегородскую ежегодную фотовыставку. На этой выставке помимо работ членов фотоклуба экспонировались снимки и других фотолюбителей Ленинграда.

В ВЫГОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ

В. АНИКЕЕВ

Фото автора

Как-то еще в школе я попробовал заняться фотографией, но результаты были печальными: сделать снимки полусломанной камерой «Агфа», работавшей на единственной выдержке и при постоянной фокусировке, не удалось, и это охладило мой пыл. Но по-прежнему я любил рассматривать снимки мастеров и своих товарищей, охотно читал всю попадавшуюся под руку фотолитературу, пытался вступать в творческие споры с товарищами-фотолюбителями. Дело дошло до того, что все увиденное на улице стало само собой вписываться в воображаемый кадр воображаемого аппарата.

Летом 1955 года, приехав в Москву на спортивные соревнования, я очень пожалел о том, что не имею фотоаппарата. А затем поездка в Ленинград. Выстоять против неповторимой красоты северной столицы было не в моих силах, и я купил себе «Смену».

В моем альбоме появились снимки Ленинграда и Москвы. Я увлекался пейзажной и архитектурной съемкой, создал коллекцию снимков Киева, Одессы, Кишинева, Воронежа, но чаще всего приходилось снимать по просьбе товарищей для их семейных альбомов. Это была унылоодноообразная «продукция», которая изрядно мне надоедала.

Стоит ли говорить о каком-то творческом удовлетворении, если фотоаппарат был для меня забавой, в лучшем случае регистратором отдельных событий нашей студенческой жизни.

Перелом произошел после выставки студенческого творчества, куда я по настоянию товарищей рискнул представить несколько своих снимков. Одобрительные записи в книге отзывов и неожиданная премия заставили меня более серьезно посмотреть на свое творчество. Вот тогда я и решил придать своей работе общественный характер. Организовал выпуск фотогазеты, отражавшей будни историко-филологического факультета, где я учусь. Подумывал и о сотрудничестве в печати, но посылать свои снимки в газеты долго не решался. Трудно было побороть сомнения и робость, казалось невероятным, что твой снимок может быть опубликован. Но однажды в университетской многотиражке «За научные кадры» появился снимок, на котором я запечатлел наших гостей, студентов Липецкого пединститута и Бакинского университета, у могилы поэта И. С. Никитина.

Настоящее крещение я получил летом 1956 года в Казахстане. Здесь моей «Смене» пришлось много поработать. В целинном зерносовхозе «Изобильный» (Эркеншиликский район, Акмолинской области), где мы убирали урожай, я снял более тридцати пленок. Негативы проявлял там же, в полевых условиях, что, к сожалению, отрицательно сказалось на их техническом качестве, но дало возможность выпустить несколько фотогазет и отослать ряд снимков в нашу университетскую многотиражку.

Вернувшись в Воронеж, я отобрал наиболее удачные негативы на тему «50 дней на целине». За этот фоторепортаж во время городского фестиваля молодежи мне выдали диплом. Ряд снимков из этой серии приобрел областной краеведческий музей. Мои фотографии кроме университетской газеты появились в областной газете «Молодой коммунар» и в воронежском журнале «Подъем». Редактор областной газеты Н. Болды-



На току (студенты химического факультета). Камера «Смена»; «Т-22», 1 : 4,5/40 мм; диафрагма 11; светофильтр ЖС-17; пленка 90 ед. ГОСТа; июль, 12 час.; 1/200 сек.

рев и фоторепортер А. Галкин одобрительно отозвались о моей работе и предложили приносить новые снимки в газету. Я стал частым гостем в редакции.

Большую помощь оказал мне фоторепортер А. Галкин. Многие его советы, касающиеся обработки пленки, печати позитивов, кадрирования, композиции, помогли мне сделать результаты съемок лучшими. Он же посоветовал мне сопровождать снимки короткими заметками.

Вначале мои корреспонденции касались только университетской жизни. Я описывал и снимал то, что окружало меня. Вслед за иллюстрированной зарисовкой «Усталость — не беда» однодневного туристского похода студентов газета напечатала мои корреспонденции и снимки, сделанные во время нашей практики в Москве и Ленинграде. Проходя практику в одной из воронежских школ, я побывал на сборе дружины, посвященном приему в пионеры, и сделал иллюстрированную зарисовку «Рождение отряда».

Выполнение многих заданий было связано с необходимостью решения некоторых технических вопросов. Снимать при помощи громоздкой зеркальной лампы мощностью 500 вт было неудобно и не всегда возможно. Я приобрел фотоаппарат «ФЭД-2» с синхроконтактом и импульсную лампу ЭВ-1. Это значительно расширило круг моей деятельности. Для меня стали обычными хроникальные съемки. Потянуло к фоторепортажу.

Так в газете появились репортажи о воскресном дне в студенческом общежитии «В этом доме мы живем» и о городском студенческом бал-маскараде «Весело? Хорошо!»

Хотя я сотрудничаю в газете недавно, мне хочется поделиться некоторыми выводами.

Наши газеты и журналы еще мало вовлекают в свою работу фотолюбителей. Между тем штатный фоторепортер физически не в состоянии успеть за всеми событиями жизни, и, как бы он ни торопился, десятки интересных событий все равно пройдут мимо него. К тому же спешка — родная сестра халтуры. Фотолюбитель, являясь свидетелем того или иного факта, имеет возможность внимательнее «приглядеться» к нему, продумать сюжет. Он находится в несрав-



Тракторист Рамазанов. Камера «Смена»; «Т-22», 1 : 4,5/40 мм; диафрагма 8; светофильтр ЖС-17; пленка 90 ед. ГОСТа; июль, 14 час.; 1/200 сек.



Артисты на полевом стане. Камера «Смена»; «Т-22», 1 : 4,5/40 мм; диафрагма 8; светофильтр ЖС-17; пленка 90 ед. ГОСТа; июль, 12 час.; 1/200 сек.

ненно лучшем положении, в более выгодном, чем командированный фоторепортер, постоянно ощущающий угрозу «цейтноте» и вынужденный предварительно тратить много времени на ознакомление с объектом и условиями съемки.

Такие рассуждения, возможно, встретят возражения. Конечно, успех во многом зависит от уровня мастерства репортера и любителя. И все же мне кажется, что моя точка зрения в принципе правильна. И результаты будут тем лучше, чем серьезнее редакции журналов и газет отнесутся к работе с фотолюбителями.

Непрерывный рост фотолюбительского движения позволяет вовлечь в печать широкие массы фотокоров. Но, говоря о работе с фотолюбителями, следует учесть, что далеко не каждый из них решится сам прийти в редакцию газеты. Многие из-за робости и неуверенности остаются глухими к фотоконкурсам, проводимым газетами, и не принимают участия в этих увлекательных соревнованиях, стимулирующих рост мастерства и развитие художественного вкуса. Другие же присылают несовершенные снимки и при малейшей неудаче опускают руки.

Редакции газет и журналов должны помочь любителям активизировать свою деятельность, разздорить творческий запал одних и вдохнуть веру в свои силы другим.

Воронеж

СКАЖИТЕ СВОЕ МНЕНИЕ

РАЗМЫШЛЕНИЕ

Когда в Херсоне готовилась фотовыставка, посвященная фестивалю молодежи, я тоже предложил несколько своих снимков. Среди них был снимок девочки «Размышление», который я считал своей удачей. К моему сожалению, на выставочном стенде как раз его-то и не оказалось. Я попытался узнать, почему его отклонили, но ничего определенного не добился. Одни говорили, что он «технически слаб», другие — что в нем «ничего нет», третьи — что он «не подходит по содержанию».

По окончании выставки в Херсоне четыре мои работы были отобраны для республиканской выставки в Киеве. Одну из них я заменил снимком девочки. Так мое «Размышление» добралось до Киева. Но потом я узнал, что и на республиканской выставке этого снимка не оказалось. Почему? Этот вопрос остался для меня невыясненным. В это же время из Киева пришло в Херсонское отделение Укрфото письмо с требованием срочно выслать негатив снимка «Размышление» и новый отпечаток 24 × 30 см для отправки на выставку в Москву. Я снял со стены готовый отпечаток и отдал его в отделение Укрфото. С тех пор мне ничего о судьбе этого снимка не известно.

Но для меня история со снимком «Размышление» не окончена. Мне все же хотелось бы знать: хорош он или плох? Если плох, то почему?

Гопри,
Херсонская обл.

М. Лазарев

ОТ РЕДАКЦИИ

Просим читателей журнала прислать в редакцию свое мнение о снимке М. Лазарева «Размышление».



Размышление

Фото М. Лазарева (Гопри, Херсонская обл.)



Фотолюбитель В. УВАРОВ (Москва)

В знак дружбы

Камера 4,5×6 см; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 8; пленка ДС 700° ХД; август; 14 час.; 1/100 сек.

Из снимков, присланных на конкурс



Г. САМСОНОВ (Москва)

Пчела и колокольчики
Камера «Зенит»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 9, пленка ДС-2; июнь, 14 час., 1/100 сек.
Выставка фотоискусства СССР



ОСВЕЩЕНИЕ ПРИ СЪЕМКЕ ПОРТРЕТА

Р. ИЛЬИН

Фотографическое изображение возникает в результате действия света, отраженного от объекта и прошедшего через объектив на светочувствительный слой. Вне света нет фотоснимка. Искусство и техника фотографирования немыслимы без широкого использования всех возможностей света, с учетом его различного качества, направления и силы.

Свет, отраженный от лица человека, «рисует» его фотографическое изображение. Поэтому искусство и техника освещения являются важнейшими этапами создания портрета в фотографии. От того, как фотограф осветит лицо, во многом зависит окончательный изобразительный результат на фотоснимке-портрете. Следовательно, одной из важнейших задач, возникающих перед фотографом при съемке портрета, является выбор или создание искусственными средствами условий освещения, наивыгоднейших для данного лица, использование характерного и выразительного по рисунку света.

В первую очередь при помощи освещения фотограф стремится передать на снимке характерные черты человека, его внешний облик, а через них и внутреннее состояние, характер человека. Отсюде рождаются **замысел освещения, идея света и его рисунок.**

Наблюдая в окружающей нас жизни самые разнообразные условия освещения, мы замечаем характерные их особенности и отличия. Так, например, нетрудно узнать характерный рисунок света на лице человека, образующийся в результате его освещения солнечным светом или светом настольной электрической лампы. В первом случае мы увидим на лице рисунок от яркого потока верхнего света, ясно читаемые контрасты света и тени, хорошо выявленный объем лица, характерное распределение освещенных и затененных участков лица. Во втором случае, иное распределение светотени, иное направление основного потока света, большие контрасты светотени, большие площади темного тона на фоне, на лице и фигуре человека. Это наглядно показано на фотографиях 1 и 2.

Различных источников и условий освещения чрезвычайно много. Практически их трудно перечесть. Они-то и лежат в основе работы фотографа при съемке портретов.



Фото 1. Портрет снят при солнечном освещении

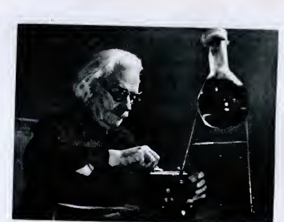


Фото 2. Портрет снят в эффекте освещения настольной электрической лампы

При съемке невозможно ограничиться лишь прямым копированием характерного светового рисунка (эффекта освещения), каким он бывает в жизни. Кроме создания соответствующего эффекта освещения, фотограф на снимке с помощью дополнительной подсветки стремится выявить объем лица, глаза, контурные формы и т. д. Это чаще всего требует уточнения и разработки эффекта освещения, лежащего в основе светового рисунка, что является главной задачей, а все остальное носит вспомогательный характер и имеет подчиненное значение.

Освещение при съемке портрета — неотъемлемая сторона композиционного решения.

Возможно, что освещение, найденное для одного лица, может оказаться непригодным или потребовать значительной коррекции при съемке другого лица и при решении иной изобразительной задачи.

Но, несмотря на огромное количество всевозможных видов световых решений, все же представляется возможным выделить и рассмотреть главные, основные виды освещения, используемые при съемке портрета, знание которых позволяет фотографу уверенно и правильно освещать самые разнообразные лица и решать многочисленные художественные и сюжетные задачи. В этой статье разбираются основные принципы освещения лица человека.

Можно определить несколько основных видов освещения, независимо от того, каким источником света они образованы: естественным, солнцем (при съемке на натуре) или искусственными источниками света (лампами накаливания при съемке в помещении). На рис. 1 показаны направления основного светового потока, дающие возможность получить различный световой рисунок в портретном снимке.

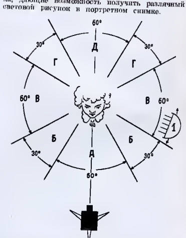


Рис. 1. Схема направлений света при портретной съемке (вид сверху): А — фронтальный, Б — диагональный, В — боковой, Г — блинующий, Д — контровой. Примечание: основной источник света на всех схемах обозначен цифрой 1

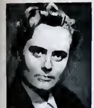


Фото 3. Фронтальное освещение





Вид сбоку



Фото 5. Боковое освещение



Вид сбоку



Фото 3а



Вид сверху



Фото 5а

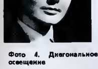


Вид сверху





Вид сбоку



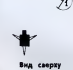
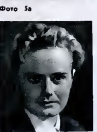
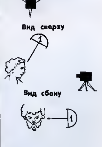


Фото 4. Диагональное освещение

Вид сверху





Вид сбоку

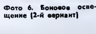


Фото 6. Боковое освещение (2-й вариант)



Вид сверху

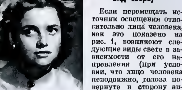


Фото 4а

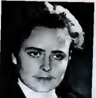
Если перемещать источник освещения относительно лица человека, как это показано на рис. 1, возникают следующие виды света в зависимости от его направления (при условии, что лицо человека неподвижно, голова повернута в сторону аппарата, взгляд устремлен туда же):

1. Источник света расположен в зоне А. Лицо освещено спереди. Вид света — фронтальный.

2. Источник света расположен в зоне Б (в правом или левом секторе). Лицо освещено несколько сбоку, по диагонали. Вид света — диагональный.

3. Источник света расположен в зоне В (в правом или левом секторе). Лицо освещено сбоку. Вид света — боковой.

4. Источник света расположен в зоне Г (в правом или левом секторе). Лицо освещено по





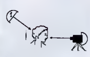
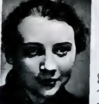


Фото 7. Бликующее освещение



свыше 45°
1
Вид сбоку

Фото 9. Верхний свет



1
Вид сверху

Фото 7а



Фото 9а



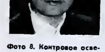






Фото 8. Контровое освещение





1
Вид сверху

Фото 8а

диагонали с задне-бокового направления. Вид света — бликующий (диагонально бликующий).

5. Источник света расположен в зоне Д. Снимаемый человек освещен сзади. Вид света контровой.

Результат использования перечисленных видов освещения показан в двух вариантах: в первом варианте работает только о д и н основной источник света (фото 3, 4, 5, 6, 7, 8), а во втором — два или несколько источников, причем основной, главный источник света преобладает над другими (фото 3а, 4а, 5а, 7а, 8а). Если перемещать источник света относительно лица человека по в е р т и к а л и, как это показано на

1
40-45°
Вид сбоку

Фото 10. «Нормальный» свет

рис. 2 (при условии что взгляд человека направлен в сторону аппарата), возникают следующие виды света:

1. Источник света находится в положении Е: а) лицо освещено фронтальным бестеневым светом (источник света находится непосредственно у аппарата), б) лицо освещено боковым или диагональным светом при низком положении источника света.

2. Источник света расположен в зоне Ж: а) лицо освещено фронтальным светом с выраженным светотеневым рисунком, б) лицо освещено диагональным или боковым светом при выраженном светотеневом рисунке.

Фото 10а

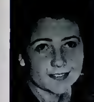


Фото 11. «Тональный» свет



Фото 11а

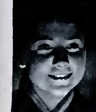


Фото 12. Нижний свет



Фото 12а



Вид сбоку

3. Источник света находится в положении З. Лицо освещено бликующим светом.

4. Источник света расположен в зоне И. Лицо освещено контровым светом.

5. Источник света расположен в зоне К. Лицо освещено верхним светом.

6. Источник света расположен в зоне Л. Лицо освещено нижним светом.

В качестве иллюстраций приводим несколько фотографий со схемами установки источников света. Фотографии даются в двух вариантах: при использовании одного источника основного света (фото 9, 10, 11 и 12) и при сочетании с другими источниками (фото 9а, 10а, 11а и 12а).

Вид сбоку

Для удобства рассмотрения основных видов освещения мы показали образование светового рисунка от каждого из действующих источников света в отдельности. Но подобные схемы построения света используются в фотографической практике очень редко. Для получения художественного изображения чаще всего приходится прибегать к нескольким источникам света.

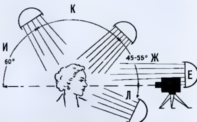


Рис. 2. Схема направлений света при портретной съемке (вид сбоку): Л — нижний; Ж — нормальный; К — верхний; И — контровой

Как уже говорилось, перед установкой света необходимо не только точно знать идею, эффект освещения, но и внимательно **изучить особенности лица**. Для этого источник света (обязательно один, без сочетания с другими источниками в этот момент) перемещается относительно лица человека в горизонтальном (как это показано на рис. 1) и в вертикальном направлениях (см. рис. 2). При



Фото 13. Лицо с широким овалом. Установлен высокий боковой свет



Фото 14. Лицо с удлиненным овалом. Установлен фронтальный низкий свет



Фото 15. Лицо освещено «тональным» светом, с использованием контрового света

перемещении источника света мы наблюдаем изменение рисунка света на лице. На основании такого изучения мы выбираем наивыгоднейший для данного человека и данной изобразительной задачи р и с у ю щ и й свет.

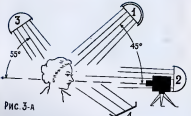


Рис. 3а

Из опыта можно заключить, что широкие лица с мелкими чертами лучше всего освещать высоким диагонально направленным или боковым светом. Лицо же, имеющее крупные черты и удлиненный овал,—фронтальным или направленным под небольшим углом светом. Такое освещение помогает передаче объемов и наиболее выразительно рисует характерные черты лица (фото 13 и 14).

Если задачей фотографа является создание портрета без выраженного светотеневого рисунка, то следует использовать фронтальное освещение, направленное на лицо непосредственно от съемочной точки (источник света находится у аппарата). В этом случае лицо будет освещено так называемым т о н а л ь н ы м светом, который не образует теней на лице, но хорошо выявляет его естественный объем. Фактура кожи при этом рисунке света выражается на снимке слабо. Поэтому тональным светом нередко пользуются для сглаживания на фотографии недостатков кожи лица как приемом своеобразной «световой ретуши». Рисунок тонального света можно с успехом сочетать с контровым или бликующим светом, что придает снимку интересную изобразительную форму. Пример тонального рисунка света показан на фото 15.

Очень распространенным в фотографической практике портретной съемки является сочетание трех видов освещения: диагонального, фронтального (от аппарата) и контрового по

Рис. 3-б

Рис. 3б



Фото 16. Фон слишком темный



Фото 18. Освещение фона сбалансировано с освещением лица



Фото 17. Фон слишком светлый

схеме, показанной на рисунках 3а и 3б. Из рисунка видно, что источник света 1 создает рисунок светотени на лице и является самым интенсивным. Источник света 2, меньший по интенсивности, находится у аппарата и не только подсвечивает теневые участки лица, но и хорошо отрабатывает глаза, выражение которых необходимо передать в каждом портрете. Приведенная схема освещения позволяет получить выразительный рисунок светотени и хорошо передать на фотоснимке объемные и контурные формы лица.

При освещении во время портретной съемки возможно применение и дополнительных источников света, специально предназначенных для подсветки глаз (помимо источника 2, рис. 3а, 3б). Такими источниками могут являться: кусок белой бумаги, кусок станиоловой или алюминиевой фольги, наклеенной на картон или фанеру. Эта «подсветка» устанавливается несколько снизу в направлении лица, как это показано на рис. 3а и 3б (источник 4) и, отражаясь в глазах, придает им живость на фотоснимке. При установке такой подсветки необходимо следить за тем, чтобы отраженный свет не был чрезмерно большим и не вызывал образования лишних теней на лице, не нарушил рисунка света, создаваемого источником 1.

До этого мы говорили только о возможностях освещения лица. Однако при съемке любого портрета на снимке изображается и ф о н, который в зависимости от размеров самого портрета занимает большее или меньшее место в кадре. Понятно, что при съемке портрета фон имеет второстепенное, подчиненное значение. Главным является изображение человека

Несмотря на это, бывает очень важно при портретной съемке установить общую тональность (светлоту) фона, то есть соотношения между освещенными и затененными его участками. На фон при съемке портрета проектируется лицо. Поэтому, работая над освещением фона, фотограф стремится к тому, чтобы яркости лица гармонично сочетались с яркостями фона. Как правило, светлые участки лица человека проектируются на несколько более темные детали фона, а темные участки лица — на чуть более светлые пятна фона. Здесь же следует сказать, что фон в фотопортрете не должен отвлекать внимания зрителя от лица, а находиться в необходимом тональном балансе по отношению к освещенному лицу человека. Так ярко освещенное лицо и темный фон создадут контрастные соотношения между лицом и фоном, так же как и светлый фон и темное лицо, что в результате приведет к нарушению единства тонального решения снимка. Это наглядно показано на фото 16, 17, 18.

Создание светового рисунка, построенного на отдельном пятне света, тонких бликах на лице человека и подобных этому эффектах освещения, в фотолюбительской практике не всегда возможно. Фотопортрет, выполненный в подобном рисунке света, приведен на фото 19. Это показывает, что такой рисунок света может дать интересный результат. Фотолюбителю не мешает попробовать данный способ освещения, так как эта практика поможет ему и в приобретении мастерства.

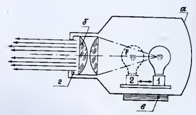


Рис. 4. Самодельный источник направленного света: а — светонепроницаемый корпус с вентиляционными отверстиями; б — конденсор; в — площадка для установки прибора; г — место для крепления сеток и шторок. Стрелкой показано возможное перемещение лампы, благодаря чему регулируется ширина светового пучка: положение 1 — узкий луч; положение 2 — широкий луч. F — фокусное расстояние конденсора

Прибор направленного света можно сравнительно легко изготовить своими силами, использовав для этой цели одну-две конденсорные линзы от увеличителя, диаметром от 6 до 10 см. Источник света (лампа) устанавливается в главном фокусе оптической системы, как это показано на рис. 4.

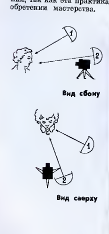




Фото 19. Направленное освещение

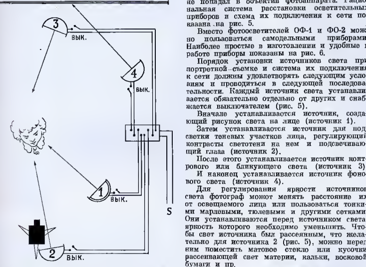


Рис. 5. Примерная схема расстановки и подключения осветительной аппаратуры для съемки портрета

Для большинства случаев при портретной съемке с успехом могут быть использованы выпускаемые нашей промышленностью фотоосветители ОФ-1 и ФО-2.

На основании знакомства с видами света можно дать рекомендации рационального использования имеющихся у фотолюбителя источников света. Оказывается, что в большинстве случаев для освещения лица человека достаточно иметь четыре источника света. Из них первый — самый мощный по силе — используется для создания рисунка света на лице; второй — рассеянного света невысокой интенсивности — для подсветки теней; третий используется для создания контрового или бликующего света, который может иметь небольшую мощность (он работает в этом случае под углами, близкими к углам зеркального отражения света от деталей объекта относительно точки съемки); четвертый источник предназначается для освещения фона. Для этого можно использовать любую лампу, лишь бы ее свет не попадал в объектив фотоаппарата. Рациональная система расстановки осветительных приборов и схема их подключения к сети показана на рис. 5.

Вместо фотоосветителей ОФ-1 и ФО-2 можно пользоваться самодельными приборами. Наиболее простые в изготовлении и удобные в работе приборы показаны на рис. 6.

Порядок установки источников света при портретной съемке и система их подключения к сети должны удовлетворять следующим условиям и проводиться в следующей последовательности. Каждый источник света устанавливается обязательно отдельно от других и снабжается выключателем (рис. 5).

Вначале устанавливается источник, создающий рисунок света на лице (источник 1).

Затем устанавливается источник для подсветки теневых участков лица, регулирующий контрасты светотени на нем и подсвечивающий глаза (источник 2).

После этого устанавливается источник контрового или бликующего света (источник 3).

И наконец устанавливается источник фонового света (источник 4).

Для регулирования яркости источников света фотограф может менять расстояние их от освещаемого лица или пользоваться тонкими марлевыми, тюлевыми и другими сетками. Они устанавливаются перед источником света, яркость которого необходимо уменьшить. Чтобы свет источника был рассеянным, что желательно для источника 2 (рис. 5), можно перед ним поместить матовое стекло или кусочки рассеивающей свет материи, кальки, восковой бумаги и пр.

100
150
ШТОРКА
300
СЕТЬ
Место крепления осветителя
200

Рис. 6. Самодельный осветитель

Фотосъемку портрета желательно производить моментально. Это позволяет уловить нужное выражение лица и уменьшить натянутость и напряженность позы человека.

Коротко О СНИМКАХ



2. Интересная тема. Композиционно кадр недоработан: он как бы делится на две части; фигуры справа слились, совсем не проработано небо.

Ниже публикуются перечень и условия съемки к снимкам фотолюбителей, которые печатаются с краткими комментариями.

1. **Яхты. Фото Ю. Кипцис** (Москва). Камера «ФЭД»; объектив «ФЭД», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 11; изопанхром 90 ед. ГОСТа; $^{1}/_{100}$ сек.

2. **На воскреснике в подшефном колхозе. Фото Л. Бьерн** (Тутаев). Камера «Супер-Иконта»; объектив «Новар», 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 8; пленка 65 ед. ГОСТа; светофильтр ЖС-17; август, 16 час.; $^{1}/_{100}$ сек.

3. **В окрестностях г. Фрунзе. Фото Н. Панова** (ст. Загорянская, Московская обл.). Камера «Зоркий-2С»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед. ГОСТа; $^{1}/_{25}$ сек.

4. **По бекасам. Фото П. Яровицкого** (Москва). Камера «Зоркий-2С»; «Индустар-50», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 90 ед. ГОСТа; пасмурное утро; $^{1}/_{100}$ сек.

5. **Сам поймал! Фото М. Рыбакова** (Даугавпилс). Камера «ФЭД-2»; «Индустар-26М», 1 : 2,8/50 мм; диафрагма 8; пленка 45 ед. ГОСТа; сентябрь, 14 час.; $^{1}/_{100}$ сек.

6. **«Рыболовы». Фото И. Гусейнова** (Львов). Камера «Москва-4»; «Индустар-23», 1 : 4,5/110 мм; диафрагма 11; изопанхром 90 ед. ГОСТа; $^{1}/_{250}$ сек.

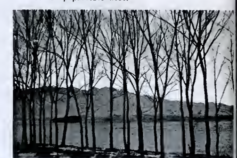
7. **Студентка. Фото П. Бедненко** (Ростов-на-Дону). Камера «Зоркий»; «Юпитер-11», 1 : 4/135 мм; диафрагма 11; пленка 90 ед. ГОСТа; $^{1}/_{2}$ сек.

8. **Под мирным небом. Фото Г. Франка** (Рига). Камера «Зоркий-3С»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед. ГОСТа; $^{1}/_{100}$ сек.

9. **Туман. Фото А. Черемисина** (Москва). Камера «ФЭД»; «Индустар-10», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 90 ед. ГОСТа; декабрь, 10 час.; $^{1}/_{50}$ сек.

10. **Велогонки. Фото А. Гвадзабия** (Сухуми). Камера «Киев»; «Юпитер-12», 1 : 2,8/35 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 90 ед. ГОСТа; декабрь, 17 час.; $^{1}/_{250}$ сек.

11. **Навстречу пернатым друзьям. Фото Н. Крылова** (Кострома). Камера «Зенит»; «Индустар-50», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 11; изопанхром 130 ед. ГОСТа; светофильтр ЖС-17; $^{1}/_{250}$ сек.



3. Снимок декоративен — параллельные стволы деревьев создают ритмичность. Однако он скучен, ни о чем не говорит, нет ничего живого. Форма преобладает над содержанием.



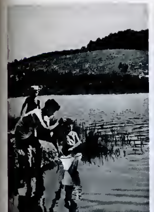
1. Обилие ярких бликов от контрового освещения выявило фактуру воды. Темные яхты выглядят тяжелыми и неповоротливыми. А ведь они легки и подвижны на воде.

4. Простая по композиции фотография, с ясным содержанием. Хорошо передано сырое, пасмурное утро.





5. На лице паренька достоинство и важность: шутка ли — сам поймал! Отсутствие при съемке светофильтра тонально объединило небо и воду.



6. Обычная сценна на речне летом. Главный план в надре мелковат. Следовало снимать с более блнзкой точки. Композицию можно было улучшить путем надрировки прн печати.



7. Сравнительно плоскнй, но мягкий свет н отсутстане деталей в тенях в данном случае помоглн автору. Получнлся обаятельный, с жнвыми глазами портрет, передающий харантер и настроение девушкн.

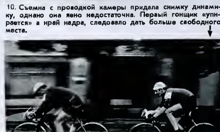


8. Лаконичная композиция. На лнце молодой матерн ощущается сдержанная радость. Восприятию изображения мешает спинка снамейки.



9. Разная степень тональной насыщенностн переднего н дальнего планов хорошо передает пространство н перспентнву пейзажа.

10. Съемна с проводкой камеры придала снимку динамику, однано она явно недостаточна. Первый гонщик «упирается» в нрай надра, следовало дать больше свободного места.





11. Весенняя нартнна. Фотограф старательно расставил шнольников н тем самым лншил снимок непосредственности. Малая диафрагма (1 : 11) сделала изображение плоским. Снимок несколько выиграл бы при кадрировании.



ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СМЕННЫМИ ОБЪЕКТИВАМИ

А. ВЕДЕНОВ

Фото автора

Широкоугольные объективы (с меньшим, чем у основного объектива, фокусным расстоянием) и объективы с малыми углами изображения (длиннофокусные) могут применяться вместо основного объектива в различных целях. Широкоугольными или длиннофокусными объективами приходится снимать в тех случаях, когда нельзя отодвинуть аппарат настолько, чтобы объект поместился в пределах кадра целиком, или, наоборот, когда нельзя приблизиться к объекту, чтобы получить достаточно крупное изображение.

Иногда фотограф имеет возможность произвести съемку с любых расстояний, но использует сменную оптику для того, чтобы намеренно видоизменить снимок. Такое применение сменных объективов чрезвычайно расширяет изобразительные возможности фотографа, если он отчетливо представляет себе, чем отличаются снимки, сделанные различными сменными объективами. Особенности этих снимков необходимо учитывать и при вынужденном применении сменной оптики, чтобы избежать ошибок изобразительного порядка.

Снимки, сделанные сменными объективами, различаются не только тем, что на них изображается меньший или, наоборот, больший участок пространства в измененных масштабах (фото 1, сверху). Сравнение кадров, на одном из которых изображается целое, а на другом — лишь его часть, еще не дает возможности уяснить, чем отличаются снимки одной и той же группы предметов, полученные различными объективами.

Фотографируя любым объективом, мы устанавливаем аппарат на таком расстоянии от предметов, чтобы их изображение могло поместиться на снимке. Если при съемке основным объективом изображение ближайшего из предметов занимает всю высоту или ширину кадра, то при съемке объективом с меньшим углом изображения тот же предмет может поместиться на негативе лишь в случае, если увеличить расстояние между предметом и фотоаппаратом. Наоборот, широкоугольный объектив позволяет получить изображение предмета, которое займет весь кадр, с меньшего расстояния, чем основным объективом. На снимках, сделанных с различных расстояний, изменяются перспективные сокращения, то есть сравнительные размеры изображения близких и удаленных предметов (или их частей). На снимках, сделанных широкоугольником, возрастает разница в размерах изображения предметов, расположенных вблизи и вдали; на снимках, сделанных объективом с малым углом изображения, эта разница, наоборот, уменьшается.

Выбирая расстояние между фотоаппаратом и объектами, фотограф стремится к тому, чтобы изображение основного объекта заняло определенную часть кадра. Изображение других предметов, находящихся ближе и дальше, может при этом оказаться слишком крупным или мелким. Применяя сменные объективы, мы получаем возможность намеренно изменить размеры изображения удаленных предметов, на фоне которых виден основной объект. Одновременно будут изменяться и размеры предметов, расположенных ближе к фотоаппарату.

На приведенных снимках можно видеть результаты использования сменных объективов в двух типичных случаях, когда расстояние выбирают, исходя из величины объекта, изображаемого на переднем (фото 1) и на среднем (фото 2) плане.

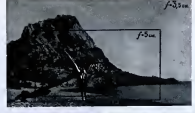
Снимки (фото 1) сделаны с расстояний, при которых якорь, изображенный на переднем плане, имеет совершенно одинаковые размеры. Для этого при фотографировании объективом с малым углом было достаточно отойти на несколько метров дальше от якоря, а при фотографировании широкоугольником — приблизиться к нему. Расстояние до горы, которая видна на заднем плане, от перемещения точки съемки на несколько метров практически не изменилось. В результате на снимке, сделанном широкоугольником, огромная гора поместилась целиком; на снимке, который получен при помощи объектива с малым углом, видна лишь ее небольшая часть.

Из статей, присланных на конкурс.

Когда расстояние выбирают, исходя из величины объекта, изображаемого на среднем плане (башня на фото 2), выявляются дополнительные особенности снимков. Гора вдали при съемке, сделанной объективом с малым углом изображения, «вырастает»; на снимке, сделанном широкоугольником, ее размеры, наоборот, уменьшаются. Еще более разительно изменилась правая сторона снимка, где изображена часть крепостной стены, расположенная ближе к фотоаппарату. Если на фото, снятом основным объективом, видно три зубца стены, то на снимке, который сделан объективом с малым углом, видно уже шесть: ширина зубцов и расстояния между ними сократились, поэтому в пределах кадра поместился больший участок стены. При съемке широкоугольником произошло обратное явление: зубцы оказались шире, промежутки между ними увеличились, и в кадре поместились лишь два зубца. Неодинаковы и пропорции прохода в стене; на снимке, сделанном широкоугольником, он шире, чем на снимке, полученном при помощи объектива с малым углом, так как при съемке с близкой точки увеличилась разница в расстояниях до левой и правой стороны прохода.

Перспективные сокращения на фотографиях, снятых объективами с различными углами изображения, оказываются неодинаковыми и при фотографировании с одной и той же точки (фото 3). Для того чтобы облегчить их сравнение, на верхнем снимке, сделанном широкоугольным объективом, белыми линиями ограничен тот же участок пространства, который изображен на нижнем. В верхней и боковых частях снимка, сделанного широкоугольником, видны две арки, которые на нижнем снимке не поместились вообще. Легко заметить, что на фотографии, снятой широкоугольным объективом, первая арка гораздо крупнее, чем следующая. Также заметно различаются на нем по величине первая и вторая скамья, ближайшая и следующая за ней люстра. На нижнем снимке первая арка лишь немного больше следующей. Причина этого заключается в том, что при использовании объективов с неодинаковыми углами изображения аппарат оказывается на различных расстояниях от ближайшего из фотографируемых предметов. При съемке широкоугольным объективом в кадре помещается целиком изображение предмета, расположенного неподалеку от камеры. Если съемка производится объективом с меньшим углом изображения, то предмет таких же размеров может поместиться в пределах кадра, когда он находится соответственно дальше (см. схемы на фото 3). При фотографировании широкоугольником расстояние от аппарата до первой арки (скамьи, люстры) оказывается гораздо меньше, чем до следующей. При съемке длиннофокусным объективом расстояния до ближайшей и следующей арок, которые видны на снимке, отличаются друг от друга уже незначительно; поэтому вторая арка мало отличается по размерам от первой.

Из приведенных примеров видно, что снимки, сделанные различными объективами с любых точек, дают неодинаковое представление о рас-







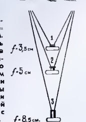


Фото 1. Снимки, сделанные объективами с F = 3,5 см, 5 см и 8,5 см. Расстояния изменялись так, чтобы изображения якоря на переднем плане заняло одинаковую часть кадра. На верхнем фото черными линиями показано, что было бы видно на снимках при фотографировании с той же точки объективами с F = 5 см и F = 8,5 см







f = 3,5 см.
f = 5 см.
f = 8,5 см.

Фото. 2. Снимки, полученные объективами с F = 3,5 см, 5 см и 8,5 см. Расстояния изменялись так, чтобы высота башни, измеренная от вершины левого зубца до основания прохода в стене, на всех снимках была одинакова

стояниях между изображенными предметами. Снимок, полученный при помощи широкоугольного объектива, создает представление, что ближайшие и более удаленные объекты, в действительности одинаковые по величине, находились далеко друг от друга. Улица или аллея, снятая вдоль, на снимке, сделанном широкоугольником, выглядит длиннее, здания и любые другие предметы «вытягиваются» по направлению вдаль от нас. Помещение, снятое широкоугольным объективом, кажется просторнее, чем при съемке основным объективом, так как удаленные предметы изображаются мельче, а промежутки между ближними и дальними предметами обстановки расширяются. Если мы не знаем действительной величины предметов, то снимок, сделанный широкоугольным объективом, искажает самое представление об их величине. Например, мелкое изображение гор на заднем плане снимка обычно создает впечатление, что горы и в действительности невелики.

При съемках объективом с малым углом изображения сравнительные размеры ближних и дальних предметов будут совершенно иными. Дальние предметы изображаются по сравнению с ближними крупнее, чем при съемке основным объективом. Снимок создает представление, что дальние предметы, величину которых мы знаем, были расположены неподалеку от ближних. Улица, снятая вдоль, будет казаться на снимке короче; глубина помещения будет также уменьшена.

При сравнении снимков невольно возникает вопрос: на каком же из них перспективные сокращения передаются правильнее? Какой из них вернее передает представление о действительных расстояниях между предметами? В сущности, на любом из снимков можно видеть то же, что и в действительности, так как при взгляде на предметы мы можем использовать различные углы зрения. В отличие от объективов, каждый из которых изображает часть пространства в пределах постоянного угла, глаз видит по желанию больший или меньший участок пространства перед нами. В зрительном зале можно, не изменяя места, видеть всю сцену, смотреть на кого-либо из актеров или следить лишь за выражением его лица, в зависимости от того, на что обращено наше внимание. В первом случае мы используем больший угол зрения, а в последнем останавливаем взгляд на объекте небольших размеров, используя малый угол зрения. Если смотреть на группу удаленных на различное расстояние предметов, их видимые сравнительные размеры меняются так же, как и при фотографировании с разных расстояний. Например, из двух деревьев одинаковой величины ближнее всегда кажется крупнее. Вблизи разница в видимых размерах деревьев резко бросается в глаза: издали оба дерева кажутся мельче, но уже мало отличаются друг от друга по величине.

Значит ли это, что можно фотографировать с любых расстояний, используя объективы с различными углами изображения, и, следовательно, изображать на снимках предметы и людей с любыми перспективными сокращениями? Для того чтобы ответить на поставленный вопрос, приходится учесть еще одно обстоятельство, а именно расстояние, с которого будут рассматриваться сделанные нами снимки.

Размеры предметов и их перспективные сокращения на любом снимке совершенно точно соответствуют тому, что видно при рассматривании самих предметов, но только при условии, если смотреть на снимки с определенного расстояния. Для этого контактный отпечаток необходимо поместить на таком расстоянии от глаз, которое равно фокусному расстоянию объектива. Если рассматривается увеличенный отпечаток, это расстояние следует увеличить во столько же раз, во сколько увеличивался негатив. Например, если отпечатки с малоформатных негативов увеличи-

ваются до размеров почтовой открытки, то есть в 4 раза, то на фотографию, снятую основным объективом, следует смотреть с расстояния 20 см (фокусное расстояние 5 см, увеличенное вчетверо). Снимок, сделанный объективом с F=3,5 см, следует поместить на расстоянии 14 см, а снимок, полученный объективом с F=13,5 см, в 65—70 см от глаз. Разумеется, на практике это условие никогда не выполняется, так как на отпечатки одинаковых размеров смотрят с одного расстояния, совершенно не думая о том, каким объективом производилась съемка и во сколько раз увеличивался снимок при печати.

Размеры предметов на любых снимках точно совпадут с тем, что видно в действительности, и в другом случае, а именно — если смотреть на отпечатки с одного расстояния, но увеличивать их в различной степени. Например, для рассматривания на расстоянии 35 см от глаз снимок, сделанный объективом с F = 3,5 см, пришлось бы увеличить в 10 раз (то есть до 24 × 36 см), а фото, полученное объективом с F = 13,5 см, всего в 2,5 раза (до 6 × 9 см). Очевидно, и это условие не выполняется, так как при выборе размера отпечатков руководствуются совершенно другими соображениями и увеличивают снимки, сделанные любыми объективами, до приблизительно одинаковых размеров.

Опыт показывает, что мы предпочитаем смотреть на фотоснимки с расстояний, которые в несколько раз больше их длины или ширины. Взяв в руки небольшой отпечаток, мы непроизвольно приближаем или удаляем его настолько, чтобы без напряжения охватить снимок целиком и в то же время достаточно четко различать его детали. Рассматривая крупные увеличения в выставочном зале, мы также приближаемся к ним или

Фото. 3. Снимки станции метро, сделанные с одной точки объективами с F = 3,5 см и 8,5 см





Фото. 4. Снимки здания с близкой и удаленной точки, полученные объективами с F = 3,5 см и 8,5 см





Фото. 5. Снимки спичечной коробки, сделанные с наименьших возможных расстояний объективами с $F = 3{,}5$ см и 8,5 см. Направление съемки не изменялось; перспективные сокращения оказались различными только в результате изменения расстояния между фотоаппаратом и предметом

отходим несколько дальше, в зависимости от размеров увеличений. При этом расстояния, наиболее удобные для рассматривания, оказываются приблизительно такими же, с которых следует смотреть на снимки, сделанные объективами с углом изображения не более 20—30° (например, объективом для малоформатных аппаратов с $F = 8{,}5$ см). Отсюда можно сделать вывод, что фотографии, снятые этими объективами, дают наиболее правильное представление о сравнительной величине ближайших и удаленных предметов [1].

Можно ли получить верное представление о сравнительной величине близких и удаленных предметов по снимку, сделанному широкоугольным объективом, например объективом для малоформатных камер с $F = 3{,}5$ см? Нетрудно рассчитать, что для этого на отпечаток любого размера пришлось бы смотреть с расстояния, равного его длине. Каждый, кто не пользуется очками, может убедиться на опыте, что отпечатки малых размеров, например 6×9 см, с таких расстояний невозможно видеть вообще. Даже открытку нельзя как следует рассмотреть с расстояния 14 см. Снимок, который сделан широкоугольником, увеличенный, например, в 10 раз (до 24×36 см), можно поместить на десятикратном фокусном расстоянии, то есть на расстоянии 35 см от глаз. Однако при этом хорошо видны только его отдельные участки, а весь отпечаток можно охватить взглядом лишь с напряжением. Рассматривая любое фото, снятое широкоугольником, со слишком большого расстояния, мы видим совсем иные соотношения ближайших и удаленных предметов, чем при взгляде на самые предметы. Мелкое изображение удаленных предметов создает совершенно неверное представление о том, что они находились очень далеко от объектов, изображенных крупно на переднем плане, а следовательно, и от нас.

На снимки, сделанные основными объективами (с углом изображения 38—40°), следует смотреть не с расстояний, наиболее удобных для глаз, а с расстояний, которые лишь в полтора раза больше длины отпечатков. Поскольку на практике это условие не выполняется, мы видим удаленные предметы слишком мелкими по сравнению с предметами, изображенными крупно на первом плане снимка. Впрочем, это заметно лишь тогда, когда изображение ближайшего из объектов занимает всю длину кадра, то есть когда наибольший угол изображения используется полностью.

Основные объективы всех фотоаппаратов дают возможность получить на снимке естественные и привычные сокращения. Для этого достаточно сфотографировать не с наименьшего возможного расстояния, а удалить фотоаппарат, например настолько, чтобы изображение ближайшего из объектов могло поместиться в пределах ширины кадра (то есть в пределах угла 26—27°).

В последних моделях фотоаппаратов в качестве основных объективов устанавливаются объективы с несколько уменьшенными углами изображения. Например, при съемке аппаратом «Старт» или «Экзакта» с объективом, фокусное расстояние которого равно 5,8 см, по длине кадра изображается участок пространства в пределах 34°. Таким объективом приходится фотографировать с несколько больших расстояний, чем объективами с $F = 5$ см и 5,24 см, в результате чего перспективные сокращения передаются правильнее. Однако, если используется объектив с $F = 5{,}8$ см, его приходится соответственно чаще заменять широкоугольным.

Использование сменной оптики для съемки отдельных предметов имеет свои особенности. Любой объект, различные части которого находятся неодинаково далеко от фотоаппарата, изображается на снимках в ракурсе, т. е. с перспективными сокращениями, а степень сокращений зависит от расстояния, с которого производится съемка.

Наиболее крупное изображение, занимающее всю длину малоформатного негатива, получается при фотографировании объективом с $F = 3{,}5$ см с расстояния, равного действительной величине предмета. Расстояние, необходимое для получения такого же крупного изображения при съемке с основным объективом, оказывается в $1^1/_2$ раза больше, с объективом 8,5 см — в $2^1/_2$ раза больше, а с объективом 13,5 см — в 4 раза больше, чем длина самого предмета. Поэтому при съемках с наименьших расстояний, при которых изображение помещается в пределах кадра, широкоугольные объективы дают значительные перспективные сокращения, тогда как на снимках, сделанных объективами с малым углом, ближайшие и удаленные части предметов изображаются почти соразмерно их действительным пропорциям (рис. 4).

---

[1] О величине используемого угла изображения основных и сменных объективов различных фотоаппаратов см. А. Веденов, Фотосъемка пленочной камерой, М., 1954, стр 12.

Изображение отдельных предметов с резкими перспективными сокращениями иногда допустимо, но лишь при условии, если в действительности мы можем видеть такие предметы и смотрим на них не только издали, но и вблизи. Здание, снятое издали и вблизи, видно с неодинаковыми сокращениями (рис. 4), но те и другие сокращения воспринимаются как естественные.

В отличие от этого, предмет малых размеров, изображенный с резкими перспективными сокращениями, выглядит необычно (рис. 5). Форма спичечной коробки сходна с формами зданий; однако при фотографировании широкоугольником с наименьшего возможного расстояния, близкого к длине коробки, она явно искажается. Глаз вообще неспособен видеть ее с расстояния, с которого производилась съемка; все небольшие предметы можно видеть лишь с расстояний, которые в несколько раз больше их величины, а при этом все части предметов видны пропорционально их действительным размерам. Подобные искажения пропорций — результат грубой ошибки фотографа, который, не задумываясь о последствиях, снимает небольшой предмет в ракурсе широкоугольным объективом. При съемке широкоугольником ошибка практически неизбежна; для того чтобы получить такие же перспективные сокращения, как на снимке справа, объективом с $F = 3{,}5$ см, необходимо снимать с того же расстояния, что и объективом с $F = 8{,}5$ см, но тогда изображение окажется слишком мелким. Съемка объективом с малым углом изображения, наоборот, не может привести к заметным искажениям действительных пропорций, так как наименьшее возможное расстояние между фотоаппаратом и любым объектом съемки превышает размеры самого объекта в несколько раз.

Различия между снимками, сделанными объективами с неодинаковыми углами изображения, заметны не всегда. Они выявляются наиболее резко, во-первых, при съемках с наименьших возможных расстояний, а во-вторых, когда предметы изображаются в необычных ракурсах,— чаще всего в результате съемки в направлениях, непривычных для нашего зрения (сверху вниз, снизу вверх).

ЭЛЕКТРОФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Л. БАЛИН

В последние годы успешно разрабатывается новый способ получения фотографических изображений, называемый электрофотографией. Этот способ основан на использовании некоторых физических явлений, происходящих в фотополупроводниках под действием света, а также на использовании законов электростатического взаимодействия заряженных тел. По сравнению с обычной фотографией электрофотография обладает рядом преимуществ:

высокая экономичность благодаря чрезвычайно низкой стоимости применяемых материалов;

быстрота процесса, обусловленная отсутствием химических реакций и связанных с ними жидкостных операций;

отсутствие промежуточного негативного процесса.

Эти достоинства обусловят, по-видимому, самое широкое применение электрофотографии. Новый фотографический процесс еще не изучен до конца. Поэтому электрофотографические изображения по качеству пока могут сравниваться с фотографическими только в области штриховых изображений. Но сейчас уже можно говорить об использовании электрофотографии для научных исследований в технике, медицине и т. д.

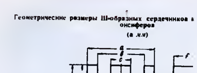
Дальнейшее усовершенствование электрофотографического процесса позволит получить и полутоновые изображения хорошего качества.

В настоящее время электрофотография развивается по двум основным направлениям:

1. Получение изображений на фотополупроводниковых покрытиях из селена с последующим переносом изображений на бумагу.

2. Получение изображений непосредственно на бумаге, покрытой предварительно слоем фотополупроводника.

Селеновые покрытия в виде тонкого слоя толщиной 1 : 10 микрон наносятся на металлические пластинки испарением селена в вакуумных установках. Электрофотографическую бумагу получают путем нанесения на обычные сорта бумаги диспергированной окиси цинка (сухой пигмент цинковых белил) или других фотополупроводников в растворах таких веществ, как поливинилбутераль, некоторые сорта лаков, клей типа БФ и т. д. Приготовляют покрытия на свету, так как в обычных условиях они не чувствительны к световым лучам. Изготовление электрофотографической бумаги настолько просто, что доступно даже мало подготовленному фотолюбителю. Достоинство селеновых пластинок — возможность



Тип онсифера	[illegible]	a	b	c

Фото 1. Образец штрихового изображения. Контактная печать. Экспозиция 12 люкс-секунд

многократного использования одной и той же пластинки.

Очувствление покрытий заключается в равномерном нанесении зарядов на поверхность фотополупроводника. Обычно для этой цели используется явление ионизации воздуха при коронном разряде с электрода высоковольтного источника постоянного тока определенной полярности напряжением 5—10 кв. При осаждении ионов на поверхность покрытия последнее приобретает определенный потенциал, который хорошо сохраняется в темноте, но при освещении уменьшается пропорционально величине светового потока. Та-

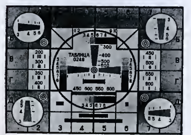


Фото 2. Электрофотографическое изображение телевизионной испытательной таблицы. Проекционная печать с кинопозитива. Экспозиция 10 люкс-секунд

ким образом, как фотографические, так и электрофотографические очувствленные покрытия реагируют на свет с той лишь разницей, что в первом случае происходит светохимическая реакция, а во втором — чисто физический процесс.

После экспонирования фотополупроводникового слоя производится проявление «скрытого» изображения. Для этой цели поверхность фотополупроводника опыляется очень мелко растертым порошком, предварительно заряженным противоположным знаком заряда по отношению к зарядам на фотополупроводниковой поверхности. В результате электростатического взаимодействия частицы порошка тянутся к поверхности покрытия в тех местах, где имеются заряды. Таким образом изображение становится видимым для глаза. Распределение яркостей порошкового изображения и оригинала аналогично, поэтому процесс является позитивным.

Самая ответственная операция электрофотографического процесса — проявление. Существует несколько методов проявления, из которых наибольший интерес представляют «каскадный» метод и метод «магнитной щетки». В обоих случаях используется трибоэлектрический эффект. Известно, что при трении двух мелких порошков различных веществ каждый из порошков приобретает заряды разноименных полярностей. Поэтому проявитель для электрофотографических слоев приготовляется из двух компонентов: мелкозернистого черного порошка размером 1—20 микрон, служащего для проявления, и так называемого «носителя» — более крупного порошка размером 200—300 микрон, служащего для создания определенного заряда на частицах проявителя. Такая смесь приготовляется из расчета 1 объемной части проявителя на 3—5 объемных частей «носителя».

При каскадном методе проявляющую смесь насыпают в кювету; проявление производится аналогично фотографическому проявлению с той лишь разницей, что изображение получается практически мгновенно. В методе магнитной щетки «носителем» являются магнитные железные опилки. Смесь проявителя и магнитных опилок образует своего рода «кисть» или «щетку» на подвешенном к ней магните. Такой кистью осторожно водят по фотополупроводниковому слою, и на последнем возникает видимое изображение.

В качестве проявителя чаще всего используются легкоплавкие смолистые вещества (черные или окрашенные в черный цвет), а в качестве «носителя» — кварцевый песок или железные опилки.

Примерный состав проявляющей смеси:

Асфальт	20%
Битум	10%
Кварцевый песок	70%

Изображение, полученное на селеновой пластинке, обычно переносят на лист чистой бумаги. Для этой цели бумагу помещают на селеновую поверхность с порошковым изображением и на несколько секунд подвергают воздействию коронного разряда. После этого лист бумаги отнимают от пластинки. Порошковое изображение оказывается перенесенным на бумагу, куда оно

Основные параметры оксиферов, выпускаемы в постоянных полях представлены в табл. 4 и к

Значение начальной и максимальной прони образцов оксифера-2000 может достигать соот 1000 и 12000 *гс э.* Ввиду того что получение ука: ницаемости в производственных условиях связ ническими затруднениями, для промышленных и максимальная проницаемости ограничиляются 7000 *гс э.*

Одной из особенностей оксидных ферромаг

Фото 3. Образец электрофотографического изображения на бумаге, закрепленного тонким слоем желатине

перешло вследствие электростатического взаимодействия с зарядами на бумаге.

Последняя операция — закрепление полученного изображения. Если применяются легкоплавкие смолистые проявители, изображение закрепляется облучением бумаги под инфракрасной лампой. Смолистый порошок плавится и, остывая, плотно пристает к порам бумаги. При использовании тугоплавких порошков (сажа, красители) изображения закрепляются путем создания тонких защитных пленок из желатина или лаков.

На фото 1 представлен образец полученного на селеновой пластинке изображения, проявленного в смеси окрашенного индулином идитола и кварцевого песка. На бумагу порошковое изображение было перенесено электростатически, в закреплено тепловым способом.

На фото 2 показан образец электрофотографического изображения, проявленного асфальтом с кварцевым песком. Порошковое изображение было перенесено с селеновой пластинки на бумагу с тонким желатиновым слоем, предварительно смоченным водой для некоторого набухания желатина. Перенос осуществлялся плотным накатыванием бумаги на пластинку до вдавливания порошкового изображения в желатиновый слой. Закрепление в этом случае произошло автоматически при высыхании желатина.

Фото 3 дает представление об электрофотографическом изображении, закрепление которого на бумаге было произведено путем полива тонкого желатинового слоя на поверхность бумаги.

Опыты получения полутоновых электрофотографических изображений показывают, что в настоящее время еще нет достаточно мелкозернистого проявителя, который давал бы желаемую степень передачи градации плотностей изображения. На фото 4 представлен образец изображения на электрофотографической бумаге. Проявление производилось газовой сажей без носителя.



Фото 4. Образец полутонового изображения. Проекционная печать с позитивной узкой фотопленки. Экспозиция 8 люкс-секунд

При помощи сенситометрических измерений была определена средняя чувствительность электрофотографического процесса. Измерения показали, что по сравнению с фотобумагами типа «Унибром» селеновые покрытия имеют чувствительность порядка 20 ед. ГОСТа, в электрофотографические бумаги — порядка 0,5—1 ед. ГОСТа.

Разрешающая способность электрофотографических материалов зависит от степени измельчения проявляющих порошков. В настоящее время уже можно получать изображения с четкостью 30—40 линий на 1 мм. Цвет изображения определяется цветом вещества, из которого приготовлен проявитель.

Дальнейшие разработки электрофотографического процесса продолжаются, и нет сомнений в том, что выявятся еще более широкие возможности нового способа получения изображений.



Питание ЭВ-I батарейками для карманного фонаря

В помощь фотолюбителям намн сконструнрован прибор, позволяющнй лнтать нмпульсную лампу ЭВ-1 от двух или четырех батареек для карманного фонаря при помощн вибропреобразователя. Прибор назван МПК. Стонмость нзготовлення его не превышает 30 руб. Вес в картонной коробке не более 700 г. Объем раван объему батареи ЭВМГЦ. Прибор собран из простейшнх радиодеталей, которые легко приобрести в магазине. Для пнтания используются батарейкн КБС-Л 0,50 с начальным напряжением в 3,7 в.

Принцнпнальная схема прибора проста. Пнтание от двух соединенных параллельно батареек подается на контакты внбропреобразователя.

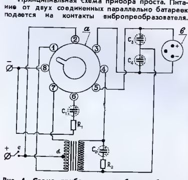


Рис. 1. Свема лрибора: а — еибролреобразователь, в — еид на фишку аилючения лампы сверху, С — влеитролитичасиий иондесатор 20 миф 20 в, С — иондесатор 0,03 миф 600 е, С и С — влектролитические конденсеторы 30 миф 300 е, R_1 и R_2 — солротиеления 500 ом 0,5 ат, е — еыилючатель

Преобразованный тои трансформнруется, затем выпрямляется, а напряжение вновь повышается при помощи конденсаторов. Постоянный ток напряжанием около 300 в подается иа контакты фишки включения нмпульсной лампы (см. схему, рнс. 1).

При испытании прибора от двух соедннаниых параллельно батареек КБС-Л 0,50 удалось получить свыше 70 вспышек лампы. Время зарядкн конденсатора до свечения индикаторной лампочкн равнялось вначале 5—7 сек., к 36-й вспышке поднялось до 17—20 сек., после 50-й вспышки — до 22—25 сек.

Параллельное соединение четырех батареек обеспечило более 120 вспышек. Прн использованнн четырех батареек, соедииенных (попарно) параллельно и последовательио, время первых вспыщек уменьшилось, одиако прнмеиенный в приборе внбропреобразователь начал шуметь снльнее, чем обычно. При таком повышенном режнме работы он может выйти из строя.

Поскольку большинство фотолюбнтелей мало сведущи в радиотехннке, прнводится подробное описание способа изготовления прибора.

Основой МПК является внбропреобразователь типа ВС-4,В, выпускаемый отечественной промышленностью. Снизу, на направляющей ножке вибропреобразователя, нмеется выступ между 1-м и В-м контактамн. По движенню часовой стрелки от выступа расположены 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 8-й контакты (рнс. 1).

В цепь между 6-м и 8-м контактами внбропреобразователя включается нскрогасящее устройство, состоящее из сопротнвлення 500 ом 0,5 вт и электролитического конденсатора 20 микрофарад 20 а. От 4-го контакта вибропреобразователя идет соединение со вторнчной обмоткой трансформатора. Между коицами вторнчиой обмотки трансформатора помещается устройство нз конденсатора емкостью 0,03 мкф 600 в н сопротивленнем 500 ом 0,5 вт. Оба эти устройства непосредственного отиошения к повышенню напряжения батареек на нмеют. Однако без них внбропреобразователь быстро выйдет нз строя. Подробнее о работе вибропреобразователей можно прочесть в журнале «Радио» № 2, 1955 г.

От 1, 2 и 7-го контактов вибропреобразователя идут соединеиия к первичной обмотке трансформатора (см. рис. 1).

Сердечник трансформатора собран из железа Ш-15. Это означает, что по форме железо напомннает букву «Ш», а расстояние мажду вертикальнымн полосками равно 15 мм (рис. 2). Толщина набора 21 мм. Такое железо можио подобрать из числа нмеющихся в продаже выходных трансформаторов и раднопрнеминкам, в

Рис. 2. Размеры трансформаторного железа

крайнем случае можно взять железо, близкое по размерам. Первичная обмотка трансформатора состоит из 88 витков провода ПЭ-1. От 44-го витка делается отвод, соединяющийся с клеммой батарейки, имеющей знак +. Клемма батарейки со знаком — соединяется с 8-м контактом вибропреобразователя.

Все соединения между первичной обмоткой трансформатора, вибропреобразователем и клеммами батареек делаются медным проводом диаметром не менее 1 мм.

Вторичная обмотка трансформатора состоит из 2400 витков провода ПЭ 0,2. Попытка увеличить напряжение за счет увеличения числа витков вторичной обмотки была безуспешной. Сопротивление трансформатора возросло, а время зарядки лампы не уменьшилось. Все соединения, связанные со вторичной обмоткой трансформатора, можно делать медным проводом диаметром менее 1 мм.

Чтобы собрать такой трансформатор, нужно склеить из картона прямоугольную катушку, внутренние размеры которой будут равны размерам железа (15 × 21 мм), и, намотав нужное количество витков первичной и вторичной обмоток, покрыть провода изоляцией. Затем в отверстие катушки плотно вставить полоски трансформаторного железа.

От 3-го контакта вибропреобразователя идет соединение с минусом фишки включения контактов электронной лампы. Фишка включения имеет три отверстия: два для работающих контактов, третье— для запасного. Если посмотреть на фишку сверху, повернув ее отверстием для запасного контакта влево, то контакт со знаком — окажется ближе к наблюдателю, а контакт со знаком + — более удаленным от него (см. рис. 1).

От 5-го контакта вибропреобразователя отходит соединение к плюсовому контакту фишки.

В цепь, идущую от 3 и 5-го контактов вибропреобразователя, параллельно включены два электролитических конденсатора КЭ-1А 300 мкф 300 в. Оставшийся конец вторичной обмотки, как говорилось выше, подсоединяется к 4-му контакту вибропреобразователя. В зависимости от направления тока в первичной обмотке полярность (знаки + и —) на вторичной обмотке трансформатора может измениться, поэтому перед окончательной подпайкой проводов к фишке включения необходимо проверить полярность при помощи вольтметра постоянного тока и совместить полярность цепи с полярностью фишки.

Вибратор рассчитан на 500 часов работы, остальные детали прибора так же долговечны.

После перерыва в работе первая зарядка лампы требует больше времени, чем последующие. Все же, поскольку в приборе применяются батарейки малой мощности, рекомендуется в одну из цепей между батарейками и вибропреобразователем поместить выключатель любого типа и выключать прибор, если пауза между съемками более 3—5 мин. Все соединения необходимо пропаять.

При изготовлении прибора используются фишки от старых батарей. Если не найдется старой батареи, фишку легко изготовить самому из органического стекла (рис. 3). Для этого в заготовке сверлятся по размерам три отверстия диаметром 3,2 мм. Затем обломок старого ножовочного полотна стачивается, чтобы высота полотна с зубьями не превышала 3 мм. Таким же инструментом пропиливаются канавки в высверленных отверстиях. Контакты берутся от старой радиопанели, плоскогубцами слегка разворачиваются в стороны их нижние концы. Снизу к фишке при помощи дихлорэтана или муравьиной кислоты подклеивается плоская панель.

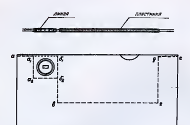
Прибор рекомендуется собрать на алюминиевом шасси в металлическом кожухе. Если это затруднительно, то, тщательно изолировав детали прибора картоном и изоляционной лентой, можно сложить их в картонную коробку из-под фотоаппарата, вынеся наружу фишку включения и выключатель прибора. В этой же коробке поместятся две или четыре батарейки от карманного фонаря. Сверху коробку следует обклеить коленкором, оставив ушки для продевания ремня, входящего в комплект лампы.

Рис. 3. Фишка включения импульсной лампы

Т. Купейчук, В. Блюмфельд

Диоптрийная поправка к «Киеву»

Как известно, лица, страдающие близорукостью, дальнозоркостью и астигматизмом, испытывают трудности при наводке фотоаппарата на фокус. Однако в ряде наших камер и даже в новейших моделях такого первоклассного аппарата, как «Киев», диоптрийная поправка к дальномеру-видоискателю не предусмотрена. Между тем к «Киеву» легко сделать простое приспособление для диоптрийной поправки по глазу, тем более что во всех моделях этого аппарата дальномер



и видоискатель совмещены в одном окне и для коррекции требуется всего одна линза.

На рисунке показана строчка задней стенки кожаного футляра «Киев», обозначенная на рисунке пунктиром «а-б-в-г-д-е». Благодаря повороту «б-в-г-д» образуется карман, в который вложена целлулоидная карточка для записей и пометок. Изменяя несколько ход строчки, образуем второй карман, в центре которого должен оказаться круглый вырез в футляре, приходящийся точно против окна видоискателя-дальномера. Для этого заводская строчка распарывается на участке «а-б» и застрачивается дополнительный угол «$а_1$-$а_2$-$б_3$-б», открытый с верхней стороны. Оба слоя кожи на участке вновь образованного кармана расслаиваются, и в него сверху вдвигается соответствующая очковая линза. Линза должна быть обточена на квадрат 21 × 21 мм. Если стекло имеет толщину 2—2,5 мм, то оно без всякой подклейки сидит плотно и вероятность поломки мала. Если нет такого толстого стекла, то кроме него в карман вкладывается стальная пластинка (ее можно сделать из старой патефонной пружины) размером 21 × 21 мм, с круглым отверстием в центре, равным отверстию в футляре. Такая пластинка хорошо защищает тонкое стекло от случайной поломки.

Заметим, что корригирующие приспособления, имеющиеся в новых моделях фотоаппаратов «Зоркий», «ФЭД» и «Ленинград», корригируют только по сфере (то есть близорукость и дальнозоркость), но не корригируют по цилиндру. Иными словами, лица, страдающие астигматизмом, от такой коррекции не выигрывают ничего и для них все равно надо добавлять еще одну (цилиндрическую) линзу. Следует иметь в виду, что именно астигматикам труднее всего пользоваться дальномером, ибо в нем все основано на исчезновении двоения, а некорригированный цилиндрической линзой астигматизм как раз и заключается в двоении. Заметим, что астигматизм, в особенности правильный, как врожденная аномалия, встречается не столь редко.

Для такого «монокля» может использоваться любое очковое стекло, то есть пригодное и для астигматиков, и для близоруких, и для дальнозорких. Столь же удобно корригируются возрастные изменения (пресбиопия), даже в комбинации с астигматизмом (сфероцилиндрические стекла).

Фотоочки Б. Абросимова (см. «Советское фото», № 12, 1957 г.) и предлагаемый «монокль» имеют даже некоторое преимущество перед видоискателями-дальномерами, уже имеющими заводскую коррекцию для глаз, если, конечно, аппаратом пользуется одно и то же лицо. Дело в том, что ненастраивающимся на фокус дальномером пользоваться лучше, чем настраивающимся. Это вполне естественно, так как, скажем, дальнозоркий лучше увидит в линзу средней рефракции простого (ненастроенного) дальномера, чем в настраивающийся дальномер, который установлен для близорукого глаза. В связи с тем что наводка у корригирующих приспособлений ходит очень легко (во всяком случае, наводки у «Зоркого» и «ФЭДа» не имеют фиксационного приспособления), при закрывании футляра можно сдвинуть поводок, не заметив этого. При пользовании очками Б. Абросимова или описанным «моноклем» не тратится время на фокусировку дальномера: он всегда настроен на глаз владельца аппарата.

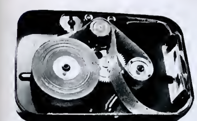
В заключение отметим, что фотоочки Б. Абросимова занимают клемму дополнительного видоискателя, чем создается некоторое неудобство, так как при съемке с широкоугольником или телеобъективом эта клемма уже занята соответствующим видоискателем и очки крепить некуда. Наше приспособление лишено этого неудобства. Правда, оно пригодно лишь для фотоаппарата «Киев», который входит в футляр заподлицо, и поэтому в футляре сделано использованное нами смотровое отверстие. Но, как уже отмечено выше, именно «Киев», не имеющий никакой коррекции на дальномере, нуждается в таком «монокле» больше всего.

Проф. Г. Френкель, В. Быков

Усовершенствование кассеты камеры АК-8

Как известно, у многих кинолюбителей во время съемок возникают затруднения, вызываемые заеданием пленки в кассете. Это происходит потому, что прорезь даже правильно заряженной и вполне исправной кассеты иногда недостаточно точно совпадает с зубом грейфера камеры.

Вследствие этого в процессе работы зуб грейфера камеры периодически не попадает в перфорационные отверстия пленки и на какой-то, хотя бы очень короткий, промежуток времени перестает проталкивать пленку в фильмовом канале кассеты. Это влечет за собой быстрое увеличение верхней и уменьшение нижней петли пленки в кассете.



Основной ведущий привод кассеты продолжает вращаться от пружинного привода камеры, постоянно подавая пленку. Поэтому увеличение верхней и уменьшение нижней петли в кассете быстро приводит к тому, что при новом проскальзывании грейфера по перфорации верхняя петля увеличивается настолько, что пленка изламывается и заполняет собой все свободное верхнее пространство в кассете, а нижняя исчезает совсем, крепко захлестывая при этом правый прижимной ролик кассеты. В результате этого пленка перестает двигаться, иногда даже обрывается. Вполне исправная камера останавливается. В перезаряженной кассете пленку зачастую вновь заедает.

Заедание пленки можно весьма просто устранить, если при зарядке кассеты в нижнюю петлю пленки поместить подающую пластмассовую бобышку, которая имеется в комплекте каждой кассеты. Предварительно с бобышки нужно снять прижимной пружинный ободок.

Имеющаяся в продаже пленка уже намотана на деревянные бобышки, которые полностью заменяют бобышки из комплекта кассеты. Лучше, если кинолюбитель изготовит такие вкладыши сам, используя для этого легко обрабатываемый материал: пластмассу, органическое стекло, алюминиевые трубки. Тогда следует уменьшить диаметр вкладыша по сравнению с диаметром используемой бобышки, доведя его до 10—12 мм. Высота вкладыша остается такой же, как у подающей бобышки.

Применение вкладыша, установленного в нижнюю петлю пленки, исключает заедание пленки, так как, даже если грейфер не попал в отверстие перфорации, вкладыш помешает уменьшению нижней петли. Поэтому прохождение пленки в фильмовом канале кассеты будет продолжаться. При новом движении зуб грейферного механизма войдет в перфорацию, и камера будет работать нормально.

Этот простой способ проверен на практике. Камера всегда работала плавно и бесперебойно. Способ установки вкладыша в кассету показан на фото.

С. Лесной

Прочные этикетки

Бумажные этикетки на склянках с фотохимикалиями и фоторастворами часто отклеиваются. Удобнее использовать в качестве этикетки кусочек медицинского пластыря (лейкопластыря), который легко и прочно приклеивается к стеклу и «не боится» воды. Надпись, сделанная на такой этикетке простым карандашом, сохраняет четкость годами.

Лейкопластырь продается в аптеках.

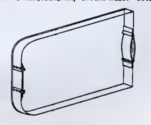
А. Карин

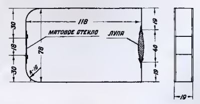
Бабушкин

Съемка надписей аппаратом «Киев 16 С-2»

Съемка надписей аппаратом «Киев 16С-2» без каких-либо дополнительных приспособлений весьма сложна, так как точно внести поправку на параллакс на очень близких расстояниях почти невозможно. Можно изготовить станок для съемки надписей, но станок неудобен в работе и не всегда обеспечивает точность кадрирования.

Описываемый ниже прибор исключительно прост в изготовлении, обеспечивает абсолютно





точную кадрировку и дает возможность снимать надписи размером 9×12 см.

Прибор представляет собой коробку, по размерам и форме соответствующую кассете. На торце коробки, в том месте, где в кассете помещается кадровое окно, устанавливается матовое стекло, по возможности мелкозернистое. В противоположном торце укрепляется четырехкратная лупа с фокусным расстоянием 120 мм, которая продается в фотомагазинах и служит для наводки на резкость. Возможно использование другой лупы с соответствующим фокусным расстоянием. Лупа обрезается по двум параллельным секущим, отстоящим от центра на 9 мм.

Прибор изготавливается из белой жести, легко поддающейся обработке и пайке. Внутри он окрашивается матовой черной краской.

Для того чтобы при помощи этого приспособления снять надпись, надо киноаппарат укрепить жестко на штативе, установить объектив с фокусным расстоянием 50 мм, вынуть кассету, открыть обтюратор, вставить вместо кассеты прибор и по изображению на матовом стекле установить перед объективом лист бумаги с надписями. Затем прибор заменяется заряженной кассетой и производится съемка.

Наводку лучше делать по метражу, измеряя расстояние от плоскости снимаемого листа до отметки положения плоскости пленки в кассете.

При желании прибор можно упростить, отказавшись от лупы и сделав все углы прямыми.

И. Аксельрод

Минск

По иностранным журналам

Фотоаппарат „Шанхай"

Китайский журнал «Дружба» сообщает, что Шанхайский государственный завод по производству фотоаппаратов изготовил в опытном порядке первый фотоаппарат — «Шанхай-58». Объектив снабжен просветленной оптикой и имеет относительное отверстие 1 : 3,5 и шторный затвор с выдержками от 1 до 1/1000 сек. Корпус фотоаппарата небольшого размера и изящен; пользование им очень удобно. Объектив спроектирован Научно-исследовательским институтом точных оптических приборов Академии наук Китая и изготовлен в Шанхае.

Испытания показали хорошие качества фотоаппарата. В будущем году намечено выпустить 10 тысяч фотоаппаратов «Шанхай-58».

Быстродействующие затворы

По сообщению газеты «Нью-Йорк таймс», фирме «Авко мэньюфэкчуринг» (Лоуренс, штат Массачузетс) разработала фотографический затвор, предназначенный для фотоаппарата, устанавливаемого на межконтинентальной баллистической ракете «Титан».

В качестве сверхбыстродействующего затвора используется ячейка Керра. Свет через последнюю проходит лишь при воздействии на нее импульса напряжением 50 000 в. Основной частью новой системы являются усовершенствованный импульсный генератор и триггерное устройство с разрядником, дающие очень короткий импульс тока. С помощью такого затвора можно фотографировать корпус ракеты в полете, а также потоки воздуха вокруг нее. Получаемые таким образом сведения дают ценный материал для проектирования формы корпуса ракеты.

* * *

Американский журнал «Сайенс дайджест» сообщает о том, что д-р Зарем (президент компании «Электро-оптикал системс инкорлорейтед») объявил о создании быстродействующего затвора для фотокамеры. Этот затвор позволяет делать снимки при выдержке в 5 миллиардных долей секунды.

Камера с таким затвором облегчит разрешение научных проблем при изучении мощных взрывов, взрывных волн, обладающих ультравысокой скоростью, а также специальных ядерных реакций.

Камера снабжена герметически закрытым широкоугольным затвором с большим отверстием. Затвор, включаемый с помощью электронного прибора, не имеет движущихся частей и дает очень короткие выдержки. После дальнейших усовершенствований, заявил д-р Зарем, камеру можно будет использовать для съемки с выдержкой лишь в какую-то миллиардную долю секунды.



А. ШТЕРЕНБЕРГ (Москва)

Портрет киноактрисы И. Скобцевой
Камера «Примарфлекс»; «Зоннар», 1 : 2,8/180 мм; диафрагма 2,8; освещение: 3 лампы по 275 в; изопанхром 65 ед. ГОСТа; 1/50 сек.
8ыставка фотоискусства СССР



Фотолюбитель Е. АСМАНОВ
(Ступино, Московская область)

Объяснение
Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 11; светофильтр ЖС-17; пленка 45 ед. ГОСТа; 1/100 сек.
Из снимков, присланных на конкурс

САМОДЕЛЬНЫЙ МОНТАЖНЫЙ СТОЛИК

А. ТИХОМИРОВ

Кинолюбители, снимающие на 8-миллиметровую кинопленку, при монтаже готового материала испытывают много неудобств. Кадр 8-миллиметрового фильма очень трудно рассматривать невооруженным глазом, приходится пользоваться сильной лупой или просматривать каждый склеенный кусок, проецируя его на экран через проектор. Рассматривание в лупу не дает представления о движении в кадре, зарядка же проектора удлиняет работу.

Значительно удобнее при монтаже кинопленки пользоваться монтажными столиками или, как их называют, «мовиолами».

Проекция в мовиолах обычно осуществляется по методу оптической компенсации. Сущность этого способа проекции поясняется чертежами (рис. 1 и 2), где: 1 — источник света; 2 — конденсор; 3 — кинопленка; 4 — четырехгранная призма; 5 — проекционный объектив; 6 — экран.

Грейферный механизм здесь отсутствует, пленка движется непрерывно, не останавливаясь перед кадровым окном, как в обычных проекторах. Вращение призмы, расположенной между кадровым окном и объективом, точно согласовано с движением пленки.

На рис. 1 кадр пленки находится в центре кадрового окна, грани призмы параллельны плоскости пленки, ось проекции прямолинейна. На рис. 2 видно, что, хотя кадр сдвинулся в сторону, ось проекции через объектив осталась неизменной, так как одновременно с движением пленки повернулась и призма, сместив изображение кадра на прежнее место. Следующий кадр будет проецироваться через другую грань призмы и т. д.



Рис. 1 Рис. 2

Простота конструкции и небольшие габариты таких систем обусловили применение их для визуального контроля при монтаже кинофильмов. Например, просмотровое устройство, выпущенное фирмой Цейсс — Икон в Германской Демократической Республике (фото 1), вставляется в перемоточный станочек, входящий в комплект проектора «Веймар 1».

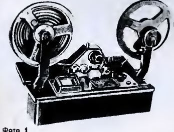

Фото 1



Фото 2

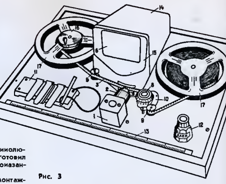


Рис. 3

По такому же принципу московский кинолюбитель В. Якушев сконструировал и изготовил самодельное просмотровое устройство, показанное на фото 2.

На фото 3 изображен самодельный монтажный столик, сконструированный и построенный автором настоящей статьи.

Такой столик может сделать каждый кинолюбитель, имеющий небольшой практический опыт изготовления самоделок.

Столик собран на панели, вмонтированной в переносный ящик — чемодан. На панели расположены (рис. 3): кожух осветителя 1; конденсор 2; экран 6 в рамке 15, закрытый сзади кожухом 14; склеечный пресс из комплекта «Веймар» 11; флакон с киноклеем 12; шкала кадров и секунд 13; вывод осветительного шнура 18.

Пленка 3 передвигается (эмульсией наружу) с правой бобины 17 на левую. Это осуществляется путем вращения накладной рукоятки 16. На своем пути кинопленка, огибая правый направляющий ролик 9, проходит по зубчатому барабану 8, вращая его, и далее через кадровое окно 7.

Оптическая схема проекционного устройства приводится на рис. 4.

Зубчатый барабан 8, через шестереночную передачу 19 и 20 передает вращение призме 4. Блок из двух трехгранных призм 21 принимает изображение из объектива 5, перевертывает и направляет его вниз на зеркало 22. Зеркало 22 отбрасывает изображение назад на зеркало 23; последнее возвращает его вперед на экран 6, работающий на просвет.

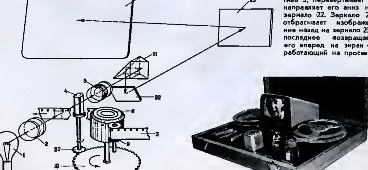


Рис. 4 **Фото 3**

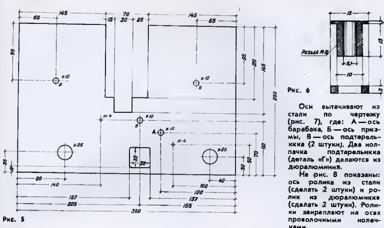


Рис. 5

Рис. 6

Оси вытачивают из стали по чертежу (рис. 7), где: А — ось барабана, Б — ось призмы, В — ось подтарельника (2 штуки). Два колпачка подтарельника (деталь «Г») делаются из дюралюминия.

На рис. 8 показаны: ось ролика из стали (сделать 2 штуки) и ролик из дюралюминия (сделать 2 штуки). Ролики закрепляют на осях проволочными колечками.

Панель (рис. 5) выпиливают из пятислойной фанеры или текстолита, а еще лучше из листового дюралюминия толщиной 2—3 мм. Кроме указанных на чертеже в процессе сборки на панели сверлится еще несколько крепежных отверстий под винты диаметром 3 или 4 мм.

Четыре подшипника с гайками (рис. 6) вытачивают из бронзы или латуни и закрепляют в 10-мм отверстиях на панели.

Рис. 9 изображает шестеренчатую передачу, примененную в описываемой конструкции. Большая шестерня изготовлена из текстолитовой пластинки, прикленной и бронзовой втулке, малая — из бронзы.

При изготовлении столика использован стандартный двенадцатизубый барабан от кинопроектора «Украина», что соответствует 24 кадрам на 8-мм пленке.

Так как при прохождении одного кадра призма должна повернуться на 1/4 оборота, то соотношение шестерен принято 1 : 6. Большая шестерня имеет 84 зуба, малая — 14. Шаг зубьев 2,5 мм.

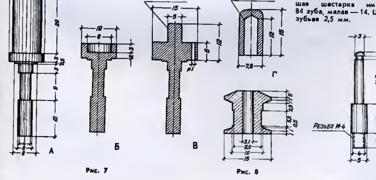


Рис. 7

Рис. 8

Рис. 9

Если будет использован барабан с другим числом зубьев, передаточное число соответственно изменится.

Показанная на чертеже шестеренчатая пара имеет расстояние между центрами 40 мм. При применении шестерен с другим расстоянием изменятся координаты сверлений под подшипник барабана А и правый направляющий ролик, обозначенные на рис. 5.

Рис. 10

Можно взять подтарельники от магнитофона «Яуза» или выпилить их из любого металла толщиной 1—2 мм. Диаметр дисков 100 мм; в центре сверление диаметром 5 мм. Диски надевают на верхние концы осей и привинчивают колпачками. В сверления сбоку осей запрессовываются штифты из стальной проволоки диаметром 1 мм. Штифты должны выступать над дисками подтарельников на 8 мм.

Снизу на тех же осях закрепляются ролики (рис. 10). Ролики огибаются петлями из лески «сатурн» с пружинками, оттягивающими их в сторону. Такой тормоз служит для предохранения подтарельников от произвольного вращения.

На рис. 11 изображен разрез проекционного устройства. Кожух осветителя 1 сделан из стандартного алюминиевого экрана, применяемого в радиотехнике. Отверстие вверху закрывается щитком из жести, подвешенным на винтах, и служит для вентиляции. Кожух прикреплен к панели винтами за отогнутые снизу лапки. К одному из тех же винтов крепится патрон лампы (рис. 12), сделанный из полоски жести или алюминия. Применена лампа 6 в 21 вт.

Рис. 12

Конденсор 2 (рис. 11) состоит из двух линз, подобранных с таким расчетом, чтобы точка схода конуса лучей, прошедших через конденсор, находилась в центре объектива. Размеры конденсора зависят от диаметра линз, крепление к кожуху ясно из чертежа.

Кадровое окно 7 выпиливается надфилем из мягкого металла или, как это сделал Б. Якушев, вытачивается на токарном станке в виде целого барабана, от которого используется шестая часть. Размеры детали даны на рис. 13.

Рис. 11

Резьба М-3

Рис. 13

Высверловка над окошком служит для отметки кадра.

Поверхность фильмового канала должна быть идеально отполирована.

Вращающаяся призма в описываемой модели выпилена из оргстекла и отполирована (рис. 14).

Рис. 14

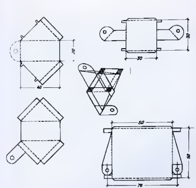


Рис. 15

Размеры призмы и параллельность граней должны быть очень точными. Нерабочие грани не полируют и закрашивают черной матовой краской, так как они служат обтюратором. Если есть возможность сделать призму из обычного силикатного стекла, размер 7,3 мм изменяется на 7,0 мм.

Призма очень точно устанавливается в чашечке оси по центру вращения и приклеивается клеем БФ-2.

Объектив 5 (рис. 11) собран из двух простых линз. Фокусное расстояние объектива около 20 мм. Между линзами вставлена диафрагма с отверстием 7 мм. Токарная оправа крепится к панели на винтах хомутиком из алюминиевой полоски.

Для перевертывания изображения применены две стандартные призмы от бинокля. Матированные грани их зачернены, призмы помещены в жестяные оправки, показанные на рис. 15 слева и в центре. Штриховкой на чертеже обозначены места спаек.

Дальнейшая передача изображения осуществляется зеркалами (желательно с наружным покрытием). Развертка оправок для зеркал дана на рис. 15 справа.

Экраном служит мелкозернистое матовое стекло, вставленное в рамку, которая одновременно служит кожухом для объектива и призм. Размер экрана 50 × 67 мм.

Рис. 17

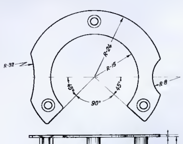


Рис. 18

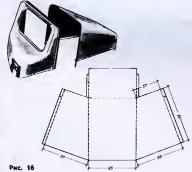


Рис. 16

Переднюю часть рамки и кожуха вырезают из целого куска дерева или пенопласта или выдавливают из акрилата. Заднюю часть кожуха делают из жести и красят нитролаком или оклеивают дерматином. Внешний вид и развертка показаны на рис. 16.

Все внутренние поверхности кожухов и оправок, а также тубусы конденсора и объектива окрашиваются черной матовой краской.

Для отметки мест разреза пленки из стальной или латунной пружинящей пластинки по рис. 17 делается отметчик, который устанавливается между конденсором и кадровым окном так, чтобы при нажиме на пластинку заостренный отогнутый треугольник попадал в сверление над прорезью кадрового окна.

Чтобы пленка не соскальзывала с барабана, вокруг него устанавливается подковка, изображенная на рис. 18.



Рис. 19

Для вращения бобин на подтарельниках делают накладную рукоятку, показанную на рис. 19.

Шкала кадров и секунд 13 (рис. 3) выполнена из оргстекла с награвированными изнутри делениями. Расстояние между делениями — 3,8 мм. Через каждые 16 рисок ставится цифра числа секунд и кадров.

Прикладывая отрезок пленки к такой линейке, легко определить число кадров в нем и время его прохождения на экране.

Линейку можно сделать светящейся, для чего ее торцы нужно загнуть вниз, а прорези в панели, а под ними укрепить лампочки.

В правое 25-мм отверстие в панели вставляется флакон с клеем, над левым крепится склеечный прессик.

Панель устанавливается на подкладках в ящике, внутренние размеры которого 360 × 250 × 25 мм, и накрывается крышкой размером 360 × 250 × 100 мм. Крышка может быть прикреплена на петле или сниматься совсем и запираться двумя патефонными замками. Ручка для переноски ящика, тоже от патефона, крепится к крышке.

Изнутри в одном из углов крышки устанавливается трансформатор питания лампы (можно применить силовой трансформатор от приемников «АРЗ» или «Рекорд»).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ...

Р. СОБОЛЕВ

Так уже повелось, что каждый разговор об успехах и развитии самодеятельного киноискусства начинается и кончается фильмами видовыми, хроникальными, документальными и т. п. Все охотно говорят о фильмах альпинистов, спортсменов, туристов, геологов, о своеобразных «записных книжках», созданных при помощи узкопленочных камер людьми самых разнообразных профессий. На некоторые хроникально-документальные фильмы уже написаны рецензии профессиональными критиками, иные получили столь высокую оценку, что решено выпустить их в прокат на всесоюзный экран. И только важнейшему жанру в кино — художественному фильму — не везет в большом разговоре о кинолюбительстве, который идет сейчас на страницах газет и журналов. Почему-то принято говорить о художественном любительском фильме мимоходом, вскользь, замалчивая то, что уже реально существует.

В этом отношении очень характерна статья А. Пархоменко, в которой он утверждает: «Один человек такого фильма своими силами не снимет. Игровой фильм в общем потоке кинолюбительских фильмов — исключение... Такие фильмы возможны, но как единичные работы и вовсе не как самые нужные» («Искусство кино», № 4).

А между тем нет никаких оснований для столь снисходительного отношения к художественным любительским фильмам. Такие фильмы давно уже созданы и кинолюбителями-одиночками и самодеятельными студиями. Фильмы ленинградца Л. Макарычева, фильм «Владя Агапов едет на фестиваль» студии «БОКС-фильм» Уральского политехнического института, «Сева едет за город» студии автозавода им. Лихачева, «Вождь краснокожих» и ряд других картин ярославских кинолюбителей, «Огурцы» юношеской студии Центрального парка культуры и отдыха им. Горького, фильмы писателей В. Полякова и М. Меттуовского — вот далеко не полный перечень художественных любительских фильмов, каждый из которых является интересной, заслуживающей внимания работой.

Авторы перечисленных картин преодолели многие трудности — материальные, технические, творческие — и доказали, что художественный любительский фильм не только возможен, но он уже есть и кое в чем даже не уступает профессиональным картинам. Право же, на просмотрах фильма «Владя Агапов едет на фестиваль» смех звучит в зале чаще и дружнее, чем, например, во время демонстрации кинокомедий «Улица полна неожиданностей» или «К Черному морю», а короткометражная пародия Макарычева на бесчисленные «противопожарные» фильмы, снятые профессиональными студиями, отличается многими выдумками и превосходным юмором.

Из всех фильмов, созданных одиночными кинолюбителями, которые нам удалось видеть за последний год, наибольший интерес представляют картины ленинградца Макарычева. Год назад он впервые взял в руки съемочную камеру и за короткий срок создал три небольших фильма: «Нюся» — киноновеллу о молодых супругах, попавших «под каблук» властной и не очень вос-

литейной домработницы, «Новая Шехерезада» — шутку, сымпровизированную во время летнего отдыха, и «Это могло случиться» — остроумную пародию на «противопожарные» фильмы. Каждая новая картина Макарычева свидетельствует о росте его мастерства.

Все фильмы Макарычева — немые, сняты 16-мм любительским аппаратом и обработаны при помощи пресловутой кастрюли. Единственным преимуществом Макарычева перед массой кинолюбителей является его профессия актера, дающая ему возможность снимать в своих фильмах товарищей-актеров. Преимущество серьезное, но не решающее — ведь студии кинолюбителей при дворцах культуры и клубах имеют широкие возможности привлекать к работе над своими фильмами участников художественной самодеятельности. Таким образом фильмы Макарычева можно считать типичными для современного этапа развития кинолюбительства, а технические возможности Макарычева ведь куда более скромные, чем у подавляющего большинства коллективов.

Лучшая картина Макарычева — «Это могло случиться» — идет всего четыре минуты, но как удивительно емки оказались эти четыре минуты! Они вместили целый рассказ о том, как некий дядя Петя, очень любящий детей, развлекал племянника тем, что вместе с ним старательно и серьезно разбивал молотком... елочные игрушки. Случайно мальчик ударил себя молотком по пальцу, взвыл от боли, а дядя Петя, чтобы успокоить его, стал чиркать спички. Научив племянника извлекать огонь, дядя Петя вручил ему коробку спичек и вышел из комнаты. Мальчик зажег валявшуюся на полу газету. Запылал огонь, запахло гарью. Дядя Петя, почуяв неладное, влетел в комнату, сорвал с вешалки какую-то тряпку и самоотверженно загасил пылающую газету. Его «героический» подвиг не остался без награды: настоящий, в брезентовой спецовке и блестящей каске пожарник вручил ему грамоту и часы, потому что «пожар мог бы случиться, если бы не дядя Петя».

Фильм кончается стихотворной моралью:

«Спички — вред!
Спички — яд!
Это от них дома горят!»

За четыре минуты Макарычев смог и показать правдоподобную жанровую сценку, и создать четкий образ доброго и недалекого дяди Пети, вдруг ставшего «героем», и зло высмеять действительно на редкость примитивные фильмы о борьбе с пожарами, и, наконец, блеснуть прекрасным «чувством кинематографа». На последнем следует остановиться особо.

Выучить азбуку кинематографа и научиться снимать, как «профессиональные операторы», оказалось для многих кинолюбителей делом не таким уж трудным. Съемки различными планами и скоростями, необычайные ракурсы, использование трюков — дело обычное, и даже можно утверждать, что любители используют эти средства чаще, чем профессионалы. В этом смысле нельзя, например, не вспомнить использование писателем В. Поляковым ускоренной и замедленной съемки в картине-шутке «В. Поляков. Хроникально-мемориальный фильм». Человек направляется на собрание — нарочито замедленное движение кадров показывает, как неохотно, как лениво он идет; человек бежит за гонораром — и мелькание кадров создает впечатление сказочной быстроты его движений.

Про Макарычева, конечно, пока нельзя сказать, что сложным искусством кино он овладел полностью — это приходит после длительной и трудной учебы. Но все, что Макарычев перенял из профессионального кино в области композиции, ракурсов и использования различных планов, он применяет умело и тактично, в тесной связи с развитием действия и замыслом своего произведения. Так, например, в разбираемом нами фильме крупный план, выделяющий одну нужную деталь, использован, в сущности, всего два раза: в первом случае это коробка спичек, которую дядя Петя вручает мальчику,— кульминация фильма; во втором случае крупно снят огонь, охвативший газету,— здесь он служит и цели пародийного преувеличения опасности и средством перехода от сцен спокойного времяпрепровождения дяди и племянника к кадрам «героизма» и награждения дяди Пети. Владеет Макарычев и искусством монтажа.

И еще об одном достоинстве фильмов Макарычева. Помимо того что он умело пользуется выразительными средствами кино, ему удалось даже в первой, совсем ученической работе — «Нюся» — показать собственный творческий почерк.

Но если достоинства фильмов Макарычева своеобразны и присущи только одному ему, то недостатки его фильмов типичны почти для всех любительских картин: легковесность материала, мелкотемье.

Все фильмы Макарычева лишены глубокой мысли, они рассчитаны только на «домашнее употребление». Столь же легковесны фильмы «Сева едет за город», «Вождь краснокожих» и многие другие. В некоторых же фильмах шутка сменяется зубоскальством, а порой и пошлостью — таков, например, фильм «Мы на масленице», снятый челябинскими студентами. Можно подумать, что авторы таких фильмов ничего не читают, кроме юмористических рассказов, ничего не видят, кроме комедий, и ничем не занимаются, кроме как обращением всего в жизни в предмет зубоскальства.

Мы совсем не против «семейных» фильмов и тем более далеки от того, чтобы призывать кинолюбителей экранизировать трагедии Корнеля или драмы Чехова. В конечном счете, как правильно отмечает режиссер Г. Рошаль, и «семейный» фильм может стать событием в кинематографии, чему примером служат картины Ламориса. Все зависит от позиции автора, от глубины и идейности освещения взятого материала. Любительская камера дает такие же возможности для творчества, для созидания, для воспроизведения красоты жизни, как и профессиональная. Если нельзя достичь уровня современной кинематографии в области техники, то по глубине мысли, по содержательности своих работ, по обрисовке

образов любители могут и должны приблизиться к профессиональным мастерам кино.

Более мелкие замечания по типичным недостаткам многих художественных любительских фильмов нам кажется целесообразным сделать на основе разбора картины, созданной не одиночкой, а коллективом самодеятельной студии с помощью профессиональных киноработников.

Возьмем для разбора также лучший художественный фильм из созданных любительскими студиями и показанных в Москве за последнее время — фильм «Владя Агапов едет на фестиваль» студии «БОКС-фильм» (Боевой орган комсомольской сатиры) Уральского политехнического института; причем возьмем второе, «исправленное и улучшенное» издание. Этот фильм был в основном сделан еще летом прошлого года и показан в Москве в дни фестиваля. Хотя он и был отмечен премией на фестивальном конкурсе любительских фильмов, но жюри указало и на ряд его существенных недостатков, которые авторы фильма (Б. Урицкий, А. Федоров и др.) постарались устранить в дальнейшей работе. Фильм снят на 35-мм пленке, обработан и озвучен в лабораториях Свердловской киностудии.

Кинокартина рассказывает незамысловатую и шутливую историю любви, размолвки и примирения юноши и девушки, учащихся на одном курсе. Девушка занимается художественной гимнастикой и поэтому зачислена в делегацию института, едущую на фестиваль. Юноша — герой фильма Владя Агапов — тоже хочет ехать, но, по мнению одного комсомольского бюрократа, у него для этого нет никаких данных — он не танцует, не поет, не занимается спортом. То, что Владя отлично учится и успешно занимается научной работой, для этого бюрократа ничего не значит. Владя по скромности тоже считает, что у него мало оснований для поездки на фестиваль. Он тоже думает, что неплохо было бы найти в себе какие-нибудь вокальные, хореографические или спортивные способности. Владя начинает обходить кружки художественной самодеятельности, появляется на стадионе — все для того, чтобы обнаружить у себя какой-нибудь талант.

Развенчание комсомольского бюрократа могло создать острый конфликт, а смешные хождения Влади по кружкам, его проба сил в пении, танце, декламации и т. д. давали достаточный материал для действия. Но авторы в центре фильма поместили ссору Влади с любимой девушкой и осложнили сюжет неоправданно мелодраматической историей. И практика показывает, что кинолюбители нередко берут для своих коротких фильмов сюжеты, насыщенные действием, но усложненные побочными линиями. В какой-то мере это делается сознательно — в таком фильме быстрая смена событий скрывает слабости режиссуры и актеров, но отчасти это идет и от недостаточных знаний законов драматического построения фильмов.

В картине «Владя Агапов едет на фестиваль» немало удачных режиссерских находок, но они в большинстве относятся к отдельным моментам, кадрам, сценам. Нельзя, например, не поздравить режиссеров с теми сценами, где Владя мечет молот (молот остается на месте, а Владя отлетает в сторону), где комсомольский организатор доказывает недопустимость поездки Влади на фестиваль, а потом робеет под дружным натиском комсомольцев. Нельзя не поздравить авторов фильма с удачным композиционным решением многих сцен и отличными монтажными переходами.

Но в обязанности режиссера входит и такая ответственная задача, как подбор актеров и работа с ними. А вот с этой-то задачей авторы фильма «Владя Агапов едет на фестиваль» не смогли справиться. Прежде всего неудачным оказался выбор актеров на роли главных героев. Чем, например, руководствовались авторы при выборе актрисы на роль героини — подруги Влади? По-видимому, только тем, что эта девушка хорошая гимнастка и можно было эффектно показать ее упражнения, ибо в других случаях ее игра отличается своей очевидной беспомощностью. А там, где выбор оказался удачным, как, например, это случилось с ролью бюрократа, там режиссеры не смогли добиться от способного актера ровного исполнения роли.

Неудачный подбор исполнителей, неумение работать с актерами, примирение с тем, что исполнение роли не соответствует ее замыслу,— это, пожалуй, наиболее распространенный недостаток режиссеров-любителей, который можно увидать почти в каждом фильме. А между тем для студий при вузах, дворцах культуры и клубах этот недостаток совершенно непростителен. Студии должны работать в тесном контакте с кружками художественной самодеятельности.

Высокой оценки заслуживает работа операторов, снимавших фильм о Владе Агапове. Разумеется, и ими допущено немало ошибок и просчетов, немало кадров испорчено плоским освещением, немало портретов не получилось из-за недостаточного навыка работы с осветительными приборами, а пейзажей — из-за неудачных точек съемки. Но еще больше у них кадров удачных, а порой и просто превосходных. И в целом это фильм, конечно, очень хороший, выгодно отличающийся от массы любительских фильмов. Помня, что это первый фильм свердловчан, можно сказать, что начали они свой путь очень удачно.

Наша небольшая статья не ставит задачи подробного рецензирования художественных любительских фильмов. Те вопросы, которых мы коснулись,— тематики художественных фильмов и некоторых недостатков их режиссуры — кажутся нам наиболее слабым местом в работах их авторов. Притом мы считали, что эти недостатки не только наиболее существенны, но и значительно легче устранимы, чем, например, вопросы материального и технического порядка. Нам кажется, что если кинолюбители будут строже и вдумчивее всматриваться в жизнь, если они соединят свои силы с силами таких же, как они, любителей литературы, театра, техники, то уровень их фильмов неизмеримо вырастет и на всесоюзные экраны пойдут не только документальные, но и художественные любительские фильмы.



РЕПОРТАЖ 1957 ГОДА

Ирена ПАВЕЛЕК

Как по размерам, так и по содержанию III Международная фотовыставка в Амстердаме оказалась лучше предшествующих. В двенадцати больших залах городского музея было выставлено 750 фотографий 300 авторов из двадцати стран. Как и в прошлые годы, в выставке участвовали представители СССР, Польши, Чехословакии, Венгрии, Китая, Югославии. Впервые приняли участие мастера Германской Демократической Республики, Африки и Южной Америки.

В состав международного жюри входили: Саймон Клайн — председатель («Дейли миррор», Англия), видный датский фоторепортер Лунд Хансен, представители двух крупнейших голландских газет С. Ариольди («Де телеграф») и Тео Рамакер («Хет Парол»), Мари Луис Лоффле («Гамбургер абендблатт», ФРГ), Ульсен («Се», Швеция) и Ирена Павелек (Центральное фотоагентство, Польша).

В работе жюри применялся принцип тайного голосования. При выборе снимков исключался всякий обмен мнениями и до объявления итогов голосования членам жюри не были известны ни фамилии автора, ни принадлежность его и той или иной стране.

При первом голосовании каждый из членов жюри отбирал не более 50 лучших, по его мнению, снимков. Таким образом было отобрано 130 работ, которые выставили в одном зале. Аналогично проходило второе голосование, в результате которого 27 работ вышли в «финал». При последнем голосовании каждый отдельный снимок или фоторепортаж из нескольких снимков также оценивался тайно, по очкам (от 1 до 10). Лучшими фотоснимками 1957 года признаны:

По разделам: На злобу дня (новости), Дуглас Мартин (США) — «Литл Рок».

На бытовые темы: Згмунд Вдовинский (Польша) — «Часовщик из Сараева».

На спортивные темы: Роберт Эдвардз (Англия) — «Извините за удар!»



Литл Рок — Дуглас Мартин (США)

Фоторепортаж: Барнет Сэйдман (Англия) — «Битва под Уэмбли».

Признание «Литл Рок» лучшим фотоснимком 1957 года является подтверждением следующего принципа: самая существенная черта хорошего снимка для печати — запечатлеть какое-то событие и показать его так, чтобы полученный фотоснимок не требовал текстовых пояснений. Внезапность, вызванная драматизмом положения, эмоциональная реакция читателя — вот моменты, которые главным образом и решают вопрос о ценности снимков для печати.

На снимке изображена школьница негритянка. Она идет в школу, полная непоколебимой решимости и достоинства. Ее сопровождает толпа белых юношей-маккартистов, кривляющихся в тупой издевке над ней. Комментарии не нужны!

Часовщик из Сараева.
Зигмунд Вдовинский (Польша)



Негритянская девушка Дороти Каунтс из Литл Рок не предполагала, видимо, что, направляясь в школу (несмотря на преследования расистов — своих белых коллег), она станет благодаря снимку, сделанному скромным фоторепортером провинциальной газеты, известной личностью во всем мире.

Автор снимка 32-летний Дуглас Мартин, бывший военный летчик, а затем студент архитектурного института, работает фоторепортером-профессионалом всего лишь четыре года, но для него фотография была любимым занятием на протяжении двадцати лет. Он сделал этот снимок для своей редакции в самом начале гнусной антинегритянской кампании в Литл Рок. Агентство Ассошиэйтед Пресс купило у газеты этот фотоснимок и распространило его на весь мир. Чтобы направить свое фото на Амстердамскую выставку, автор вынужден был воспользоваться репродукцией. Кроме славы он получил за снимок 2000 голландских флоринов, фотоаппарат «Роллейфлекс», серебряный кубок, бесплатный проезд самолетом до Амстердама и право на недельное пребывание в Голландии за счет организаторов выставки.

Касаясь выбора самого лучшего снимка 1957 года, следует отметить, что члены жюри, не приступая к оценке работ, выразили единодушное мнение, что самым выдающимся событием прошлого года, мировой сенсацией, которая потрясла общественность мира, был запуск Советским Союзом первого искусственного спутника Земли. В связи с этим ожидалось, что советские фотоснимки на эту тему будут находиться вне конкуренции, прежде всего ввиду упомянутого критерия оценки. Такие снимки, к сожалению, не были представлены на выставку. Поэтому снимок из Литл Рок, снитезирующий гнусные события в Соединенных Штатах Америки, получил при полном единодушии самое большое число очков. Нужно с удовлетворением подчеркнуть, что в этом ярко проявились у членов жюри гуманистические и антирасистские тенденции, осуждение события, которое оскорбляет человеческое достоинство.

Фотоснимок «Спасение слепого», сделанный голландцем Симоном Смитом и удостоенный второй премии по группе «На злобу дня», привлек внимание своей эмоциональностью. Он проникнут большим человеколюбием.

Большой успех польского фоторепортера Зигмунда Вдовинского по группе снимков «На бытовые темы» ценен тем, что на выставке было представлено больше всего жанровых фотографий и именно его работа «Часовщик из Сараева» удостоилась высокой оценки. По этой группе второе место занял очень забавный снимок англичанина Эрнеста Миллера «Три смеющихся епископа», третье место — прекрасный фотоснимок чеха Леоша Неборы «Материнская любовь».



Извините за удар!

Роберт Эдвардс (Англия)



Спасение слепого **Симон Смит (Голландия)**

По группе «Фоторепортаж» первой премии удостоен спортивный снимок английского автора Барнетт Свйдмана, по сравнению с которым, по моему мнению, более интересными были две фотографии, получившие вторую и третью премии: на одной изображен эпизод спасения котенка во время наводнения (Уильям Форчун, Англия), другая фотография посвящена известной кампании по спасению людей в Альпах (Альберт Винклер, Швейцария). Польский репортаж Кубяка и Матушевского «Пожар в деревне» (состоящий из нескольких снимков) занял по этой группе четвертое место.

Относительно слабее были представлены в этом году снимки на спортивные темы. Никакого интереса не вызвали и скучные, невыразительные фотографии на промышленную и сельскохозяйственную тематику. Впрочем, таких фото было очень мало.

Почти отсутствовали фотоснимки формалистического или абстрактного характера. Это свидетельствовало о том, что участники выставки отдавали себе отчет в ее специфической направленности, ее газетном характере.

На выставке демонстрировались 22 работы советских авторов: по группе «Новости» (репортаж) — М. Ганкина, А. Кочеткова, А. Стужина и Н. Хоружего; по группе «На спортивные темы» — снимки Л. Герасимова, Л. Доренского, А. Птицына, А. Расшихина и Н. Хоружего; по группе «На бытовые темы» — снимки А. Бочинина, И. Грачева, Ольги Игнатович, С. Косырева, В. Пескова, А. Устинова, Н. Хоружего, Ю. Чернышева и Д. Шоломовича.

Острый по драматизму снимок М. Ганкина «Встреча героев Бреста» («Советское фото» № 12, 1957 г.) не был понят, так как фотографии относилась к событию, которое без текстового пояснения немногое говорило посетителям выставки.

Помимо многочисленных обзоров работ выставки, опубликованных в голландской и иностранной печати, интересную передачу на эту тему подготовило голландское телевидение. В получасовой программе были показаны многие фотографии, которые живо и удачно были подобраны по темам. Успех этой телепрограммы объясняется в первую очередь самой техникой показа фотоснимков. Они демонстрировались по телевидению не как скучные, мертвые диапозитивы, а как выразительные, находившиеся в движении кадры. Это достигалось путем изображения отдельных, наиболее интересных фрагментов фотографий при одновременном передвижении телекамеры от объекта, что в результате создало иллюзию полного движения фотокартины.

Выставка была организована прекрасно, хозяева ее оказались очень гостеприимны. И прав был, пожалуй, бургомистр Амстердама ван Халл, который, открывая выставку, пожелал своему городу, чтобы он стал подлинным центром международной газетной фотографии, а фоторепортерам газет — самых больших успехов. «Хотя они в ходе работы иногда раздражают и мешают нам, тем не менее нет такого человека, который с большим удовольствием и интересом не смотрел бы затем на снимки, помещенные в газетах, журналах и разного рода изданиях».

Варшава



Материнская любовь (снято в Монголии).
Леош **Небора** (Чехословакия)

С «Зорким» по новому Китаю

В. КЕТЛИНСКАЯ

Передо мной сигнальный экземпляр моей книжки «Кнтай сегодня н завтра». В ней — больше ста фотографий, сделаниых мной во времн поездкн по Китаю. Каждый фотолюбитель поймет мою радость.

Я увлеклась фотографней несколько лет назад и сразу же очеиь пожалела о том, что занялась этим так поздно. Сколько было ннтересиейших поездок, сколько неповторимых впечатлений! Все это постепеино стираетсн в памяти, забываются лица и деталн, зачастую не можешь вспомнить какую-то мелкую, ио важную подробность, а верный фотоаппарат мог бы все это зафиксировать, чтобы в любую минуту можно было перенестись назад и увидеть все снова.

Настоящнм фотографом н, конечио, не стала, но мой «Зоркий» хорошо помогает мне в работе, оживлян в памяти накопленные впечатлеиин — тут и большое строительство Мингечаурской гидроэлектростанцнн, и мало известное у иас горное озеро Гей-Гёль (будь такое в Швейцарии, оно стало бы местом туристского паломничества!), и молодежь Чехословакии, помогающан осваивать залежные земли, и труд наших изыскателей на Крайнем Севере, на берегах мало кому нэвестной речки Иовы... И, наконец, Китай!

Мой небольшой опыт «разъездиого фотолюбителн» многому научил меин. Я всегда придерживаюсь принципа — ничего ие инсценировать, а снимать то, что вижу, стараясь, чтобы люди, которых н снимаю, ие замечали устремлеиного на нних фотоаппарата. Этому принципу н ие изменила и в Китае. В одном из пекинских парков н сфотографнровала страстных фотолюбителей, поглощенных своим делом. Мне удалось, не привлекан к себе вниманин, снять за учебой группу молодых рабочих строищегосн Чанчунского автозавода и рыбака иа берегу Янцзы в районе Уханн, который расположилсн в остатках япоиского дота со своими рыболовиыми принадлежиостями, иеизменным зонтиком и домашией утварью и преспокойно варил обед иа маленькой железной печке. Удалось мне запечатлеть на пленке и явление, совершеино новое длн китайской деревни: беседу матери с врачом в



Обед в детском саду в одном из рабочих поселков Шанхая

детской консультации деревни Саньлюаньли под Кантоном. Деревенский малыш с выбритой по старинному обычаю головкой был настолько погружен в свои размышления, что не обратил на меня никакого внимания. А две пионерки внимание обратили, но были так довольны предстоящей съемкой, что их улыбки украсили снимок.

Однако погоня за непосредственностью иногда мешала мне снять то, что хотелось. Меня очень интересовали рикши, которых так много еще в Китае. Трагический образ человека, впряженного в коляску с развалившимися в ней седоками, давно ушел в прошлое. Рикши сели на велосипед, соединенный с двухколесной повозкой,— это уже много легче. В ряде городов эти велокебы снабжаются моторчиками такого же типа, что и на наших велосипедах. Сегодня рикши — члены артели, полноправные граждане, учатся грамоте, постепенно переходят к другим профессиям, в частности становятся водителями городского автотранспорта и трамвая. Несколько раз, проезжая по улицам Пекина, Шанхая, Кантона, Уханя, я видела сценки, очень характерные для нового Китая. На стоянке велокебов сидит в своей коляске рикша, закинул ноги на раму велосипеда и читает книгу или газету. Дважды я останавливала машину, но каждый раз рикша откладывал книгу или газету, чтобы поглядеть на советских гостей. А я стеснялась попросить его принять прежнее положение, надеясь, что в другой раз мне удастся незаметно «схватить» подобную сценку. Но не удалось...

Подбирая фотографии для книги, я поняла и другую свою ошибку: я снимала почти исключительно горизонтальные фотографии, очень редко поворачивая аппарат для вертикального кадра. Это привело к тому, что большинство снимков пришлось сильно уменьшать, располагая в верхней или в нижней части страницы, или помещать сбоку на отдельном листе. Недостаточно снимала я и крупные планы, особенно в жанровых сценах, которые всегда наиболее интересны читателям.

Не сразу я привыкла и к съемкам при интенсивном свете, непривычном для северянки. Мы учились «на ходу»: отсняв первые пленки, тут же проявляли их и, когда убеждались, что много передержек, исправляли эти ошибки в дальнейшем. Почти все снимки я делала со светофильтром.



Рикша у своего «велокеба»


На берегу Янцзы. Рыбак готовит обед

Забавный случай произошел у меня с ребятишками детского сада в одном из 16 новых рабочих поселков Шанхая. Я благополучно сняла ребят на лужайке, когда они водили хоровод и с детским старанием пели песню, очень похожую на



В воскресный день у Великой Китайской стены



«Уличная» газета в Чанчуне

нашу «В лесу родилась елочка». Но потом ребята увидели меня, дружно закричали: «Суляньжэнь!», что значит — советские люди, и стали ощупывать меня и мой «Зоркий». Надо сказать, что везде, где я снимала ребятишек, они сперва пугались, а потом старались поместиться перед самым объективом, наивно полагая, что, чем ближе станешь, тем лучше выйдешь. В детском саду произошло то же самое. Потом ребят позвали обедать. Их удалось усадить за столы, но вкусный овощной суп остывал, а ребятишки упорно смотрели на меня. Тогда меня осенила мысль: я сказала им, что пришла снимать тех, кто лучше всех ест. Вы бы видели, как они дружно принялись за работу!

На одной из фотографий вы видите суровое скалистое ущелье, сдавливающее быстрое течение многоводной реки. Это ущелье Санься в верхнем течении реки Янцзы. Я сняла там целую пленку и очень горжусь тем, что сделала это до того, как ущелье Санься станет местом огромного строительства и привлечет внимание всего мира. Об ущелье Санься я услышала в первые же дни пребывания в Китае от советских консультантов-гидротехников. В перспективном плане гидростроительства, широко развернувшегося в Китае, в ущелье Санься намечается построить поистине гигантскую гидростанцию, которую вернее следовало бы назвать комбинатом гидростанций.

На публикуемом снимке — предполагаемый створ будущей плотины. Она подымется до самых верхушек скал, а за ней разольется новое Саньсийское море!

За 32 дня, проведенных в Китае, мы, естественно, больше всего интересовались новым Китаем. На одном из снимков вы видите занятную «уличную» газету, несколько похожую на наши «Окна РОСТА». Целый день возле нее сменяются заинтересованные читатели и зрители, жители города автомобилестроителей — Чанчуня. Фотографии, карикатуры с остроумными подписями, короткие стихи и заметки оперативно освещают все вопросы жизни горожан, бичуют недостатки, высмеивают бюрократов и лодырей... Нам рассказывали, что чанчуньцы боятся как огня этой стенной газеты и, «попав» туда, стараются как можно быстрее исправить свою ошибку.

Под конец поездки мы решили отдать один день знакомству со стариной — поехали к Великой Китайской стене. А попали мы в самую что ни на есть современность — был воскресный день, и по всей двухтысячелетней стене веселыми толпами гуляли китайцы и гости Народного Китая, говорившие чуть ли не на всех языках Европы и Азии. Непрерывно щелкали

ватворы фотоаппаратов. Надо сказать, что множество китайцев, особенио молодежи, увлекается фотографией. Спускаясь с самой высокой сторожевой башни, я увидела группу студентов, которые возились и хохотали точио так же, как это делают студенты всех стран. Пыль тысячелетий разлеталась из-под их быстрых иог. Увидев, что я их снимаю, оии прекратили возню и смущенно спросили, кто я такая. К моему величайшему удивлению н счастью, оии все оказалнсь читателями моего романа «Мужество» и вообще внимательными чнтателями советской литературы. У большинства из них висели через плечо новенькие «Зоркие» и «ФЭДы», и все аппараты были пущены в дело, чтобы запечатлеть нашу встречу. Я очеиь страдала, потому что меня заставили откинуть назад шнрокополую китайскую шляпу, а солнце палило иемилосердио и лицо обгорало даже через солому, и жара была страшиая, свыше 45 градусов. Я быстро убедилась в том, что ати фотолюбители — абсолютио новенькие и совершеиио неопытные. Что оии делали! Снимали против солнца, располагая всю группу так, что обязательно иужно было делать целую панораму! Они взяли адрес пекинской гостиницы, где мы остановились, и обещали



Общий вид ущелья Санься

прислать фотографии. Но ие прислали. Так как в Китае неисполнение обещання совершенно исключено и в атом отношеиии китайские фотографы ие похожи на всех остальных, остается предположить, что из их синмков так-таки ничего и ие получилось... Но, ничего — научатся! В Китае иа каждом шагу убеждаешься в том, как быстро и хорошо осваивают китайцы любое дело, за которое берутся.

Памяти М. С. Наппельбаума

На восемьдесят девятом году жизни скончался Моисей Соломонович Наппельбаум — старейший мастер советской художественной фотографии.

М. С. Наппельбаум прожил большую жизнь. Он связал своей творческой деятельностью, продолжавшейся семьдесят пять лет, две эпохи: эпоху первых шагов фотографии в нашей стране с эпохой ее подлинного расцвета. Он был в полном смысле слова живой историей фотопортрета — от «оттененных» бюстов на розовой аристотипной бумаге до реалистического портрета наших дней. Глубок и значителен след, оставленный им в мировом фотографическом искусстве.

М. С. Наппельбаум родился в 1869 году в Минске. 14-летним подростком он поступает учеником в фотографию Боретти. Он совершенствует свое мастерство в Варшаве, Москве и Соединенных Штатах Америки. В 1910 году он переезжает в Петербург и работает в иллюстрированном еженедельнике «Солнце России». Затем он открывает в Петербурге собственное ателье и быстро приобретает известность своими портретными работами.

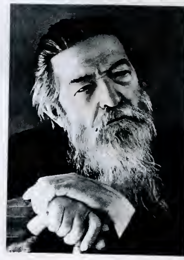
Вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции М. С. Наппельбаум фотографирует в Смольном Владимира Ильича Ленина. Портрет В. И. Ленина работы Наппельбаума широко известен; он переиздается до сих пор.

С 1923 года М. С. Наппельбаум живет и работает в Москве. В 1924 году он организует первые в Москве рабочие фотокурсы, которые выпускали руководителей фотокружков.

В 1935 году советская общественность отмечала полувековой юбилей творческой деятельности М. С. Наппельбаума. Тогда же ему было присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР.

Громадной заслугой М. С. Наппельбаума перед советским народом является создание им галлереи превосходных портретов выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского правительства и виднейших представителей русской и советской науки, искусства и литературы — портретов, в которых высокое профессиональное мастерство и яркая индивидуальность художника блестяще сочетаются с глубокой психологической трактовкой образа.

Большой мастер психологического портрета, М. С. Наппельбаум оставил огромное творческое наследие, обогатившее советское фотографическое искусство. До последних дней своей жизни, несмотря на преклонный возраст и нездоровье, он не переставал интересоваться творческими делами советской художественной фотографии, являя пример высокой принципиальности и художественной взыскательности. С лучшими своими работами М. С. Наппельбаум выступил на Выставке фотоискусства 1958 года.



По трагическому стечению обстоятельств через несколько часов после смерти М. С. Наппельбаума скончалась его дочь — Фредерика Наппельбаум. Талантливый мастер портрета, она унаследовала творческий почерк отца и в течение многих лет являлась достойной продолжательницей его дела. Скромный и трудолюбивый человек, Ф. Наппельбаум пользовалась большой любовью своих товарищей.

Н. Агоянс, М. Альперт, Дм. Бальтерманц, Г. Вайль, З. Виноградов, А. Вольгемут, А. Гринберг, А. Гусев, М. Дубиов, С. Евгенов, Г. Зельма, С. Иванов-Аллилуев, Б. Игнатович, В. Ковригин, П. Клепиков, Б. Кудояров, Н. Кузовкин, Ал. Лесс, А. Лидорф, М. Марков, В. Микулин, С. Морозов, М. Озерский, Н. Петров, Г. Петрусов, Ю. Пригожин, Н. Свищев-Паола, А. Телешев, И. Тункель, А. Устинов, С. Фридлянд, Я. Халип, А. Хлебников, Ив. Шагин, А. Шайхет, Е. Шаровский, В. Шаховской, С. Шиманский, А. Штеренбарг.



А. БОЧИНИН (Москва)

На треке

Камера «Зоркий-С»; «Юпитер-9», 1 : 2/85 мм; диафрагма 5,6; цветная планка ДС-2; июль, 15 час.; 1/250 сек.
Выставка фотоискусства СССР



Иг. ШАГИН

Выступление гимнасток на VI фестивале
Камера «Макина»; 1 : 2,8/73 мм; диафрагма 6,8; изопан 180 ед. ГОСТа; август, 21 час.; 1/50 сек.
Выставка фотоискусства СССР



Критика И БИБЛИОГРАФИЯ

«МОЯ ТЕХНИКА — МОИ СНИМКИ»

С. ФРИДЛЯНД

Книга профессора Иено Дуловича интересна прежде всего тем, что автором ее является известный венгерский фотохудожник. В своих суждениях, мыслях и выводах он исходит из личной многолетней практики. Это далеко не часто встречается в нашей фотографической литературе.

Своеобразие выработанной им техники и художественной манеры, естественно, сообщает книге полемический характер. И поэтому, хотя многие утверждения автора представляются нам спорными либо односторонними, в целом книга прочитывается с несомненным интересом. В ее коротких главах содержится много разнообразных практических сведений, очень полезных фотолюбителям и начинающим профессионалам. В отдельных случаях, правда, автор, движимый чувством симпатии к одним видам фотокамер и нелюбовью к другим, допускает технические излишества. Так, например, для точного определения границ кадра автор советует владельцам аппаратов квадратного формата закрывать полосками черной бумаги горизонтальные стороны матового стекла. Однако может случиться нужда и в вертикальном кадре, и тогда фотографу не остается ничего делать, как терять время на перестановку черных полосок. Нам это кажется нецелесообразным.

Особое внимание читателей должна привлечь часть книги, посвященная негативному процессу. Получение отличного негатива далеко не такое простое дело, как это может показаться молодым фотографам, и уж конечно не обеспечивается только правильной выдержкой. Больше того, многим еще не совсем ясна значимость умелой и безупречной обработки пленки для последующего успеха в позитивной печати. Если в практике хроникального репортажа качество негатива иной раз может быть принесено в жертву оперативности, то в художественной фотографии неполноценный негатив, как правило, ведет к безвозвратной утере важных элементов светотени, к грубому разрыву тональной гаммы произведения. Это означает частичную либо полную утрату художественной выразительности изображения.

Метод выравнивания контрастов, предлагаемый Дуловичем, может быть принят не во всех случаях съемки и лабораторной обработки, как это настойчиво рекомендует автор. Стремление к получению максимально вялого негатива — передержка плюс короткое проявление — объясняется пристрастием автора к контражурному освещению с характерной для нее резкостью светотеневого рисунка. Фотографирование против света Дулович называет «самым эффектным» и, судя по автор-

Проф. Иено Дулович (Будапешт), Моя техника — мои снимки. Перевод с немецкого Ю. Яхонтова. Редактор А. Н. Телешев. Государственное издательство «Искусство», 1957. Тираж 30 000. Цена в переплете 5 руб.

ским иллюстрациям, только таким освещением и пользуется в своей практике.

Право художника на ту или иную художественную манеру несомненно. Но было бы ошибочным считать ее универсальной для всех мастеров и единственно выразительной для всех сюжетов. Зачем так ограничивать богатое разнообразие художественной формы? Известно, например, что такой большой мастер мягкой тональной гаммы, как Ю. Еремин, редко применял контровое освещение и получал блестящие художественные результаты.

Вместе с тем в основе своих рассуждений Дулович безусловно прав — только мягкий негатив с хорошо проработанными деталями в тенях и просвечивающий даже в самых плотных светах может дать отличный сочный позитив, сохраняющий все тончайшие нюансы светотени. Кроме того — и это тоже очень важно — получение тонкого мягкого почти до вялости негатива связано не только с богатством оттенков, но и с уменьшением эмульсионного зерна, а тем самым и со значительным повышением четкости изображения. Достаточно взглянуть на два увеличенных позитива, из которых один сделан с мягкого негатива, а другой — с жесткого и плотного в светах, чтобы убедиться в этом.

Автор книги, будучи практиком, не только утверждает эту знакомую опытным фотографам истину, но подробно останавливается на чисто практических методах правильного ведения негативных и позитивных процессов. Большого внимания заслуживает рациональное сочетание выдержки, состава проявителя, его температуры и времени проявления. Речь идет, конечно, не о слепом подражании и, в частности, применении именно тех рецептов, какие рекомендует автор. Хорошие результаты в умелых руках дают, например, и проявители Д-76, и немецкий «Финал», и «Родинал». Во всяком случае, молодым фотографам очень полезно, сообразуясь с имеющимися условиями, экспериментировать в этой важной области фотографической техники.

Вторая часть книги посвящена практике фотосъемки. Читатель, несомненно, отнесется критически к утверждениям автора о желательности режиссуры в съемке жанровых сцен — «давать снимающимся указания произвести нужные нам движения, принять требуемые позы» (стр. 79). На эту чрезвычайно важную для развития художественной и репортажной фотографии тему немало было у нас дискуссий и немало написано статей в журнале «Советское фото». Сторонников инсценировочного метода, с помощью которого непосредственное действие подменяется искусственно построенной театрализованной мизансценой, становится у нас, к счастью, все меньше и меньше. Стало уже ясным, что художественный успех ждет лишь того, кто пытливо вглядывается в подлинную жизнь и в ней, не прибегая к инсценировочной фальши, ищет свои темы и сюжеты.

Вместе с тем и в этой части книги, там, где Дулович от устарелых теоретических рассуждений переходит к чисто практическим вопросам, внимательный читатель найдет много действительно полезных сведений, почерпнутых из богатейшего опыта автора в области съемки самых различных сюжетов. Роль определенных, выработанных практикой навыков и технических приемов весьма велика в достижении поставленной фотографом художественной цели. В книге их много, и этим в основном объясняется ее успех среди фотолюбителей разных стран, хотя отдельные замечания автора явно устарели: в частности, в главе о средствах освещения автор только мечтает о легких импульсных лампах и точной синхронизации их вспышки с действием затвора фотокамеры. Видимо, все эти не зависящие от автора недостатки легко могли быть исправлены в процессе редактирования.

В заключение следует сказать о языке книги. Простой и ясный, он активно способствует усвоению ее материала. Книга хорошо иллюстрирована большим количеством оригинальных снимков автора.



Н. РАХМАНОВ (Москва)

Филателисты

Камера «Лингоф-Техника»; объектив «Гелигон» с фокусным расстоянием 90 мм; диафрагма 11; импульсная лампа; пленка 180 ед. ГОСТа.

Выставка фотоискусства СССР



Ж. ЛЕГЗДИНЬ (Рига)

Пенсионерка Ольга Мусина

Камера «Зенит»; «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 180 ед. ГОСТа; 1 сек.

Выставка фотоискусства СССР

Фотолюбитель С. СПИРИДОНОВ (Ленинград)

Впервые в Третьяковской

Камера «Зоркий»; «Юпитер-9», 1 : 2/85 мм; диафрагма 5,6; пленка типа АМ; $^{1}/_{20}$ сак.

Из снимков, присланных на конкурс





ФОТОГРАФИРУЮТ ТУРИСТЫ

А. КОМОВСКИЙ

При Доме культуры медицинских работников успешно работает туристическая секция. Почти каждый турист вооружен фотоаппаратом. Наиболее активные фотолюбители-туристы явились инициаторами первой фотографической выставки.

На выставке было представлено более 150 работ десяти авторов. Все они занимаются фотографией преимущественно во время путешествий, туристских походов, загородных прогулок. Этим и определялась тематика выставочных работ: пейзаж, снимки из туристского быта, архитектура. К сожалению, совершенно отсутствовали портретные и жанровые фотографии. В оформлении стендов не было единообразия. Одни фотографии наклеены на белые самодельные паспарту, другие вмонтированы в фабричные картонные рамки серого цвета, третьи окантованы под стеклом. Размер снимков самый разнообразный, что нарушает цельность впечатления и затрудняет просмотр.

Наибольшее число снимков представлено А. Дементьевым (Институт терапии Академии медицинских наук СССР) и Н. Лебедевым (Институт физиологии Академии медицинских наук СССР). Работы этих авторов наиболее интересны как по своему содержанию, так и по композиционному решению.

Из снимков А. Дементьева можно выделить следующие: «Крутой подъем», «Уж небо осенью дышало», «Подъем». Среди фотографий Н. Лебедева обращают на себя внимание пейзажи, исполненные в мягкой, лирической манере: «Телецкое озеро», «Гроза приближается», «Вечер», «После дождя». Небезынтересен и снимок «Озеро Кёль».



Крутой подъем

Фото А. Дементьева



Озеро Кёль

Фото Н. Лебедева

Любопытна по сюжету, но недостаточно хорошо технически выполнена серия снимков с медведями Н. Кольцова (Институт ВНИМИИО). Эти же недостатки, правда, в несколько меньшей мере, присущи и другим его снимкам — «Брод», «Возвращение в лагерь» (Тянь-Шань), «Путь к перевалу».

Привлекают внимание своей законченностью и хорошей печатью архитектурные снимки Н. Ястребцовой (Институт терапии Академии медицинских наук СССР). Особенно интересна фотография «У старой церкви» (Рига). Фестивальные снимки этого же автора (кстати сказать, выпадающие из общего плана) менее удачны.

Многие авторы, подготавливая свои снимки к выставке, небрежно отнеслись к кадрированию отпечатков и их технической ретуши.

Так, например, работы В. Кацана (городская больница № 6) «У костра», «На заре» и Б. Понятского (опытный завод ВНИМИИО) «Лесная просека» и «Лесная тропа» можно было значительно улучшить более умелым кадрированием и тщательной технической ретушью.

Почти все фотолюбители при съемке чрезмерно диафрагмируют объектив и злоупотребляют применением светофильтров. В результате этого фотографии выглядят плоскими, небо на них излишне темно, контраст отпечатков сильно увеличен. Многие работы плохо напечатаны: у одних непроработаны детали, у других, наоборот, чрезмерная контрастность.

Надо надеяться, что при организации следующей выставки будет произведен более тщательный отбор работ и устранены недостатки первой.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Весна начинается. Камера «Киев-III»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; изопанхром 65 ед. ГОСТа; светофильтр ЖС-12; март, 15 час.; 1/50 сек.
Фото Бр. Дуде (Вильнюс)



Два маленьких заговорщика Женя и Минька решили устроить побег из клетки и погулять по зоопарку.



Друзья воспользовались оплошностью уборщицы, которая неплотно закрыла дверь черного хода. Женя выбрался из клетки первым, Минька тотчас последовал за ним.

Женя и Минька

ПЕТР НОСОВ

Фоторассказ



Погода в тот день стояла сырая, как часто бывает в Ленинграде, но это не смутило искателей приключений, и храбрецы без оглядки бросились бежать вдоль клеток.



Очутившись на свободе, медвежата принялись знакомиться с посетителями зоопарка. Минька каждому норовил сунуть свою грязную лапу, чтобы поздороваться.





Вдруг Минька увидел какое-то непонятное существо с длинной шеей.

Он хотел разглядеть его получше.





Испугавшись до полусмерти, Женя задал стрекача. Мишка помчался за ним вслед и обогнал его, хотя и не понимал, почему понадобилось удирать.

Но в это время Женя заметил другое ужасное чудовище.



Впрочем, далеко им убежать не удалось. Перепуганных храбрецов переловили поодиночке...

И, несмотря на отчаянное сопротивление, которое оказали медвежата, работники зоопарка все же водворили их на место.







Попав снова в клетку, они стали обвинять друг друга в трусости, выясняя вопрос, кто испугался первый. Разрешая это недоразумение, друзья даже основательно подрались, извалявшись в опилках, которыми был усыпан пол клетки.

Так бесславно закончились эти героические похождения. Но медвежата не теряют надежды как-нибудь улизнуть еще раз на свободу.

Каким должен быть журнал в 1959 году

Редакция журнала «Советское фото» приступила к составлению тематического плана журнала на 1959 год. Чтобы возможно полнее учесть в этом плане пожелания фотолюбителей и фотографов-профессионалов, мы обращаемся к нашим читателям с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Какие отделы журнала в 1958 году Вы считаете наиболее интересными и полезными?

2. Какие фотографии и какие статьи, опубликованные в 1958 году, Вы считаете лучшими?

3. Какие, с Вашей точки зрения, недостатки имеются в журнале?

4. Какие отделы, по Вашему мнению, необходимо сохранить и какие ввести новые в 1959 году?

5. Какие статьи по творческим вопросам, по технике фотографии и кинолюбительству, а также какие тематические консультации Вы хотели бы прочитать в будущем году?

Ответы на эти вопросы следует присылать до 1 ноября по адресу: Москва К-31, Кузнецкий мост, д. 9, редакция журнала «Советское фото», ответ на анкету.



«Еще раз о работе «Союзпечати»

В журнале «Советское фото» № 3 была напечатана редакционная статья «Еще раз о работе «Союзпечати». В статье приводились многочисленные случаи отказов местных работников связи принимать подписку на журнал «Советское фото». Эти отказы объяснялись отсутствием подписного лимита на журнал.

Начальник Главного управления по распространению печати Министерства связи СССР В. Сажин сообщил редакции, что статья правильно критикует работников связи за необоснованные отказы в приеме подписки на журнал «Советское фото».

Главное управление «Союзпечати» также сообщило, что всем начальникам отделов «Союзпечати», начальникам районных контор и отделений связи разослано письмо, в котором отмечается, что многие работники «Союзпечати» и отделений связи не знают каталога журналов и не умеют им пользоваться. Некоторые из них пользуются устаревшими каталогами.

В ряде случаев отделения связи после освоения тиражей лимитированных изданий самовольно прекращают прием подписки по всем изданиям, тогда как обязаны принимать подписку на журналы, по которым тиражи не ограничены.

В письме подчеркивается: подписка должна приниматься без всякого перерыва, например после истечения срока подписки на июль она должна оформляться на август и т. д. В операционных залах городских отделов «Союзпечати», контор и отделений связи должны быть вывешены для всеобщего сведения объявления о сроках приема подписки на газеты и журналы на очередной месяц.

Главное управление потребовало от работников отделений связи внимательного отношения к каждой просьбе трудящихся, чтобы исключить всякие случаи отказа в оформлении подписки на нелимитированные периодические издания, в том числе и на журнал «Советское фото».

Нужен постоянный фотокружок

Нет необходимости доказывать, что овладеть фотографией значительно легче в кружке, чем самостоятельно. Вот почему организацию фотокружка при клубе автоработников мы встретили с радостью. Но радость эта была преждевременной.

Руководство клуба не сочло нужным выделить комнату для фотолаборатории, хотя недавно выстроенный клуб занимает довольно обширное помещение. Мало того, занятия кружка рассчитаны только на три месяца, а фотолюбители крайне заинтересованы в его постоянной работе.

Итак, фотолюбители Салавата вновь предоставлены самим себе. А ведь в нашем городе есть условия для организации фотоклуба, не говоря уже о фотокружке.

Л. Цветов

Салават,
Башкирская АССР

О картонных кассетах

Часто бывает необходимо перезарядить кассету малоформатного аппарата, когда подходящих условий для этого нет. Особенно большие затруднения с перезарядкой кассет испытывают фотолюбители в командировке, в доме отдыха, в туристском походе.

Не пора ли нашей промышленности приступить к выпуску фотопленки, упакованной в легкие кассеты из картона?

Подобные кассеты из тонкого светонепроницаемого картона мне удалось изготовить самому по типу кассеты аппарата «Смена». Внутреннюю катушку кассеты я сделал из катушки для широкой пленки, боковые крышки также изготовил из картона. Самодельные мягкие кассеты работали не хуже обычных. Одну из них я продержал на свету 24 часа, пленка в ней не была засвечена.

Выпуск пленки в картонных кассетах заводского изготовления несомненно будет одобрен фотолюбителями.

Д. Жихарев

Рыбинск,
Ярославская обл.

По примеру ставропольцев

Я, шахтер-фотолюбитель, начал заниматься фотографией три года назад. Ко мне обращаются за советом начинающие фотолюбители, и я охотно помогаю им овладевать основами фотографии.

Однако самому мне негде получить консультацию, а хотелось бы и дальше совершенствовать свое мастерство.

Прочитав заметку М. Залесской «Курсы повышают квалификацию» («Советское фото» № 1), я подумал: ведь и в нашем областном городе Сталино можно организовать курсы для фотографов.

А. Муликов

Макеевка,
Сталинская обл.

Фотолаборатории — домам отдыха

Среди отдыхающих в санаториях и домах отдыха немало фотолюбителей, которые стремятся запечатлеть на пленку новые места, сфотографировать на память своих новых друзей. Однако фотолюбители лишены возможности тут же, на месте, проявить пленку и сделать хотя бы пробные отпечатки, так как в домах отдыха нет фотолабораторий, которыми могли бы пользоваться отдыхающие.

Профсоюзным организациям нужно позаботиться о том, чтобы при каждом доме отдыха была создана любительская фотолаборатория.

С. Васильев

Москва

О голубых светофильтрах

При съемках часто приходится пользоваться светофильтрами, чтобы получить на пленке необходимую цветопередачу. В фотолитературе много рассказывается о различных светофильтрах. Фотолюбитель узнает, например, что весь-

ма полезен, а иногда и просто необходим при съемке голубой светофильтр. Однако приобрести голубые светофильтры невозможно, так как промышленность их не производит.

М. Мягков

Люблино,
Московская обл.

Не хватает фотолитературы

Фотокружки созданы еще далеко не везде, и многим приходится изучать фотографию самостоятельно. Книга по фотографии является при этом незаменимым помощником.

Но, к сожалению, почти невозможно приобрести нужное пособие, в котором были бы отражены новейшие достижения отечественной и зарубежной промышленности. Едва ли полезны для современного читателя книги по фотографии, изданные более двадцати лет назад. А именно такие «пособия» продаются иногда у нас на Сахалине. Правда, можно приобрести современную литературу, но у перекупщиков, по завышенным ценам.

Магазин «Книга — почтой» редко удовлетворяет заказы фотолюбителей. Местные библиотеки, как правило, располагают весьма скудным запасом книг по фотографии.

Между тем потребность в фотолитературе с каждым годом увеличивается.

Э. Яра

Долинск,
Сахалинская обл.

Трудности цветной фотографии

В магазинах нашего города не бывает цветной фотопленки и бумаги. О химикатах, необходимых для обработки цветных материалов, и говорить не приходится: только сульфит натрия появляется в продаже.

На услуги «Посылторга» рассчитывать нельзя, так как с базы обычно присылают не то, что заказываешь, а чаще всего просто возвращают деньги.

В таких условиях заниматься цветной фотографией очень трудно.

А. Абрамович

Кировск,
Мурманская область

О мастерской и лаборатории

Число фотолюбителей в нашем городе все время растет. Однако обслуживание их не улучшается. В Краснодаре нет даже мастерской по ремонту фотоаппаратуры. Фотолюбители лишены возможности отремонтировать аппарат, если срок гарантии истек. Нет в Краснодаре и фотолабораторий, где бы можно было проявить пленку или напечатать снимки.

Плохо организована в городе и торговля фототоварами. Не бывает в продаже метола, глицина, роданистого калия и других химикатов, зато сульфит натрия и бромистый калий завезены в магазины с избытком. В магазинах культтоваров не всегда можно купить нужную пленку или фотобумагу. Руководители торгующих организаций не заботятся о расширении ассортимента фототоваров.

Г. Патранко

Краснодар

Торговля фототоварами не улучшается

Фотолюбители Нижнего Тагила принимают активное участие в общественной жизни города. Многие из них сотрудничают в городской газете, помогают организовывать фотовыставки, оформлять стенные газеты и т. д.

Однако торговые организации не проявляют никакой заботы о фотолюбителях: город очень плохо снабжается фототоварами.

Во всех пособиях по фотографии рекомендуется для разных съемок использовать пленку различной чувствительности. Но фотолюбители Нижнего Тагила лишены возможности следовать этому совету. Пленка бывает в продаже очень редко, и фотографы вынуждены довольствоваться той пленкой, которая время от времени появляется в магазинах.

Мало того, торговые организации злоупотребляют отсутствием фототоваров и продают пленку, срок годности которой давно истек.

Выступая на страницах журнала «Советское фото» (№ 9, 1957), заместитель министра торговли СССР тов. Трифонов заверил, что торговля фототоварами будет улучшена. Фотолюбители Нижнего Тагила пока этого не чувствуют.

Г. Водзаславский

Нижний Тагил



Короткие **ЗАМЕТКИ**

Творческое собрание фотожурналистов

Каким должен быть советский фотожурналист? Что нужно для того, чтобы он в совершенстве овладел мастерством репортажной фотографии? Как следует показывать советского человека, его героический труд, плоды его великих деяний?

Этим важным вопросам было посвящено первое творческое собрание членов фотосекции Киевского отделения Союза журналистов СССР.

Собрание было многолюдным. Присутствовали фотокорреспонденты, фотомастера, фотолюбители, художники республиканских газет и журналов. С большим интересом прослушали они доклад «Советский фотожурналист», сделанный кандидатом филологических наук В. Прожогиным.

В плане дальнейшей работы фотосекции — лекции о фоторепортаже и об иллюстрации в журнале. Фотокорреспондент «Огонька» Н. Козловский расскажет о своей поездке в Японию. Обещает быть интересной встреча мастеров фотографии с конструкторами фотоаппаратов. Намечены также творческие отчеты ведущих фотокорреспондентов Киева.

Г. Саманов

Киев

Совнархоз Латвии — фотографам

Совнархоз Латвийской ССР обязал ряд предприятий Риги наладить производство различных фотопринадлежностей. Рижский электромеханический завод будет выпускать электрофотоглянцеватели, Рижский электроламповый завод — лампы-вспышки многократного и разового действия, фотолампы, лампы для увеличителей и др., заводу «Эталон» поручено изготовлять весы для взвешивания химикалиев.

Инициатива совнархоза Латвийской ССР, уделяющего большое внимание нуждам фотографов и любителей, заслуживает всемерного распространения.

В. Ильюшин

Рига

Выставка-продажа

В Государственном универсальном магазине в Москве была организована широкая выставка-продажа фотоаппаратов. Одновременно здесь экспонировались работы фотолюбителей, сделанные отечественными камерами. Организаторы выставки стремились привлечь как можно больше фотолюбителей к участию в выставке.

Фотолюбители представили на выставку 3000 своих работ. В демонстрационных залах среди стендов с фотоаппаратами и принадлежностями было размещено около 300 лучших снимков фотолюбителей.

Выставка привлекла огромное количество посетителей. За 12 дней ее посетило несколько тысяч человек. За это же время было продано 2068 аппаратов разных марок, чему в значительной мере содействовали как сама выставка, так и консультации, которые проводились тут же представителями заводов-изготовителей.

При закрытии выставки-продажи состоялась конференция, на которой присутствовало более 350 фотолюбителей, представителей заводов, выпускающих фотоаппаратуру, и работников Министерства торговли и торгующих организаций.

В своих выступлениях фотолюбители указывали на недостаточно высокое качество аппаратуры и принадлежностей и отмечали отсутствие в продаже некоторых необходимых фототоваров.

На конференции было оглашено решение жюри о присуждении премий за лучшие работы 16 авторам.

И. Николаев

Москва



Юные любители отчитываются

В двадцати двух фотографических кружках отдела техники Дворца пионеров имени А. А. Жданова занимаются 350 школьников Ленинграде. Учебный год в кружках еекоичился традиционной отчетиой выставкой, не которую учащиеся представили 170 фоторабот.

Все експонировавшиеся на выставке снимки были распределены по следующим раазделам: «Учебв, труд и отдых пионеров», «С фотоаппаретом по городу», «Транспорт нашего города», «Пригороды Ленинграда».

Группе юных фотолюбителей соедала серию снимков «Их имеиами названы улицы нашего города». Иитересно отметить, что иа материалах этой серии Ленинградская студия телевидения органиеовала передечу.

Учащиеся фотокружка повышенного типе представили на выставу серию фотогрефий «День и школе-интернате», покезывающих жизнь школы-интернате № 7 Весилеостровского района.

Ю. Веселов
педагог Дворца пиоиеров имени Жданова

У заводских фотолюбителей

Во Дворце культуры Первоуральского динасового зевода (Свердловская область) была организована выстевка работ заводских фотолюбителей, посвященная 25-летию заеода.

В еелах Дворца культуры экспонировелось 64 реботы. Лучшие фотогрефии были отмечены премиями. Среди них — «За уроком», «Вид иа Ай-Петри» и «Зимний пейзаж» З. Меслова, «Первые думы» и «Юный иатуралист» Г. Воробьева, «Сказка», «У берегов Одессы» и «Фотолюбитель» С. Даниленко. Несмотря иа иекоторые недостатки, выставка покаеала, что еаводские фотолюбители могут добиться еще больших успехов, осли будут совершенствовать свое местерство.

К сожалению, у ваших фотолюбителей вет своего кружке. Мы веоднократно пыталнсь организовать его, но не находили поддержки ни у дирекции Дворца культуры, ни у председателя заводского комитета. **С. Даниленко**

Первоуральск

Работы, экспонированные на Выставке фотоискусства СССР и опубликованные в „Советском фото" в 1957—1958 гг.

Многие работы, аиспонированные на Выставке фотоискусстаа СССР 1959 года, были опубликованы а нашем журнале. Редакция считает необходимым напомнить читателям, в каких номерах журнала „Советское фото" они печатались (на обложка, вкладке или а тексте). Ниже даатся перечень работ по авторам — участникам выставки; в скобках указаны наавания, под которыми фотографии помащались в журнала.

Б. Аваров, Б. Талажников. Конфликт (Персональное дело) — № 1, 1959 г.

М. Альперт. М. В. Фрунзе — № 3, 1957 г.; Чабан — № 1, 1957 г.; Чегемское ущелье, цв. — № 4, 1957 г.

М. Ананьин. Выбор профассии — № 4, 1959 г.

Ю. Багрянский. Верхолав — № 1, 1959 г.; В Заполярье — № 2, 1959 г.; Капитан рыболовного траулера Альфрад Оё — № 6, 1959 г.

Д. Бальтерманц. Туман над Темзой — № 1, 1958 г.; Черный кот, цв.— № 5, 1958 г.

А. Батанов. Волейбол, цв.— № 1, 1957 г.; Встреча К. Е. Ворошилова с дважды Гароем Социалистичаского Труда С. Урунходжаевым — № 5, 1957 г.; На строительстве Куйбышавской ГЭС — № 1, 1957 г.

А. Бочинин. Волейбол, цв.— № 6, 1959 г.

А. Бушкин. Осень а Федоскино, цв.— № 1, 1959 г.; Смородина, цв.— № 9, 1957 г.

Г. Вайль. Портрет С. Т. Коненкова — № 5, 1957 г.; Портрат М. Плисецкой, цв.— № 1, 1957 г.

В. Вдовин, К. Вдовина. Груши, цв.— № 4, 1959 г.; Мраморныа тюльпаны, цв.— № 9, 1957 г.; Темные тюльпаны, цв.— № 8, 1957 г.

В. Гайлис. Туалат „Победы"— № 2, 1958 г.

М. Ганкин. Встреча участникоа обороны Брестской крепости — № 12, 1957 г.

В. Ганде-Рота. Балет на стадионе „Динамо"— № 6, 1959 г.; В лодке — № 4, 1959 г.; Зима — № 10, 1957 г.

Л. Герасимов. Чайка — № 3, 1957 г.

В. Гиппенрайтер. Радуга (Алтай), цв.— № 4, 1959 г.

М. Грачев. Весна, цв.— № 3, 1959 г.

Е. Дон. Сев в Казахстане — № 3, 1959 г.; Урожай хлопка — № 9, 1958 г.

Л. Доренский. Ночной ток на целине (Молотьба хлеба с целины) — № 11, 1957 г.

А. Дорохин. Весна в Антарктида — № 2, 1958 г.

Г. Дубинский. Утренняя почта — № 2, 1958 г.

В. Жакрблис. Осенний этюд — № 2, 1958 г.

Л. Жданов. На базар — № 1, 1958 г.; Предпримчи-

вый нищий (Тулон) — № 4, 1957 г.; Уличный фотограф (Марсель) — № 4, 1957 г.

Г. Зельма. Сталинград, цв. — № 6, 1957 г.; Цех блюминга завода „Красный Октябрь“ (Сталинград), цв. — № 2, 1958 г.

Е. Игнатович. Золотые рыбки, цв. — № 10, 1957 г.; Телятница, цв. — № 9, 1957 г.

В. Ковригин. На Красной площади (Красная площадь) — № 1, 1957 г.; Говорит Поль Робсон — № 7, 1957 г.; У входа на ВСХВ, цв. — № 6, 1958 г.; На площади Свердлова (Снег идет) — № 2, 1957 г.

А. Номовский. Дождь — № 6, 1957 г.

Д. Коржихин. Восьмерка — № 12, 1957 г.; На ринге — № 9, 1957 г.

Ю. Королев. На Всесоюзной промышленной выставке — № 4, 1957 г.; Новые самолеты — № 4, 1958 г.

П. Коршунов. Белорецкий металлургический комбинат (Башкирия) — № 8, 1958 г.

С. Косырев. Здравствуй, Москва! — № 1, 1958 г.; Первые шаги — № 3, 1958 г.

А. Кочетков. „Здоровеньки булы!“ (Встреча в Антарктике) — № 1, 1957 г.; Она прогнала его прочь... — № 4, 1958 г.

И. Кошельков. Мосты ночью — № 12, 1957 г.; Новая Москва (Москва сегодня) — № 11, 1957 г.

Б. Кудояров. На металлургическом заводе — № 5, 1957 г.; Урожай (Кубань), цв. — № 11, 1957 г.

В. Кузьмин. Коля купается, цв. — № 1, 1958 г.

М. Кулагина. Остатки сладки! — № 3, 1958 г.

Н. Кулешов. Сельскому хозяйству — № 4, 1958 г.

М. Лавров. Портрет К. Э. Циолковского — № 9, 1957 г.

Ж. Лагадинь. Медицинская сестра — № 1, 1958 г.

Р. Мазелев. В парке. Павловск (пейзаж), цв. — № 5, 1957 г.

М. Марков. Вихрь — № 2, 1958 г.; Море Балтийское — № 3, 1957 г.; Чугун (Чугун идет) — № 4, 1957 г.

В. Мастюков. На ринге — № 1, 1957 г.

В. Мастюков, Н. Рахманов. Солдатская почта — № 2, 1957 г.

Е. Микулина. Мама пришла (Женя) — № 1, 1957 г.; Аленушка соображает, цв. — № 3, 1958 г.

А. Мукасей. Дождливый день — № 9, 1957 г.

В. Мусинов. Симфония труда — № 1, 1958 г.

Н. Назаров. Охотник-удэгеец — № 1, 1958 г.

А. Наважин. Поют саратовцы — № 5, 1958 г. Сельские аритали — № 2, 1958 г.

О. Наблов. Старт эстафеты — № 8, 1957 г.; Хоккей — № 3, 1958 г.

П. Носов. Солнечный день — № 7, 1957 г.

М. Озерский. Договор о социалистическом соревновании — № 12, 1957 г.; Писатель П. П. Бажов — № 2, 1958 г.

П. Оцуп. В. И. Ленин — №№ 2, 5 и 11, 1957 г.

А. Перевощиков. Внимание — № 6, 1958 г.; К бекону — № 3, 1958 г.; Первый урок — № 3, 1957 г.

И. Петков. Подруги, цв. — № 2, 1957 г.

Г. Петрусов. Китайские девушки на VI фестивале, цв. — № 5, 1958 г.; Салют дружбы (Фейерверк), цв. — № 11, 1957 г.

В. Петрусова. Лебеди — № 3, 1958 г.

Н. Потапкина. Чайки — № 3, 1958 г.

С. Преображенский. Баскетбол — № 5, 1957 г

А. Птицын. На стадионе — № 5, 1958 г.

С. Раскин. В цехе Днепропетровского завода имени Карла Либкнехта — № 8, 1958 г.; Групповой портрет сталеваров завода „Электросталь“ — № 2, 1958 г.

А. Рапшихин. Мотокросс — № 1, 1958 г.

Н. Рахманов. Маринино — № 6, 1958 г.

М. Редькин. В колхозном лектории — № 12, 1957 г.;

А. Родченко. Портрет матери — № 3, 1957 г. Портрет В. В. Маяковского — № 4, 1957 г.; Скачки — № 6, 1957 г.

В. Руйкович. Путь на Памир, цв. — № 6, 1958 г.

В. Савостьянов. В пургу в Амдерме — № 3, 1957 г.; За мир! (на фестивале в Бухаресте) — № 1, 1957 г.

Галина Санько. Будущие капитаны — № 3, 1957 г.; Не поладили — № 3, 1958 г.

В. Сац. Драгоценный сувенир — № 3, 1958 г.

В. Сергненко. Руку на дружбу! — № 10, 1957 г.

А. Скурихин. Декабрь на Балтике (На Балтике) — № 6, 1957 г.; Родной край — № 5, 1958 г.

В. Соболев. Спасская башня — № 1, 1958 г.

А. Становов, В. Гжельский. На стрельбах, цв. — № 2, 1958 г.

Н. Суровцев. Над Авачинской бухтой — № 1, 1958 г.

Я. Тебаровский. Три богатыря — № 3, 1958 г.

В. Тарасевич. Новая техника — № 8, 1958 г.; Цементный завод — № 4, 1958 г.

А. Темерин. Портрет В. Маяковского — № 7, 1957 г.; В. Э. Мейерхольд и Анри Барбюс — № 7, 1957 г.

И. Тункель. К источнику (Албания), цв. — № 1, 1958 г.

В. Тюккель. Перед парадом, цв. — № 2, 1958 г. Рассвет на Клязьминском водохранилище, цв. — № 5. 1957 г.

А. Узлян. Верхолазы — № 6, 1958 г.

Е. Умнов. Осенний мотив — № 1, 1957 г.; Русская пляска — № 7, 1957 г.

А. Устинов. В день Победы 9 мая 1945 г. — № 5, 1957 г.

Л. Устинов. Из морских глубин, цв. — № 4, 1958 г.; Удмуртский танец, цв. — № 6, 1958 г.; У костра (Нарьян-Мар), цв. — № 10, 1957 г.

Д. Ухтомский. Раздельная уборка в Сибири — № 8, 1957 г.

В. Федосеев. В дождь — № 1, 1958 г.; Февраль — № 2 1958 г.

В. Фомичев. Ленинград мартовский — № 2, 1958 г.

С. Фридлянд. Разбуженная тайга — № 4, 1958 г.

Е. Халдей. Портрет знатного нефтяника Михаила Каверочкина — № 4, 1958 г.; Шторм — № 6, 1957 г.

Я. Халип. В наводнение — № 2, 1957 г.; Знатный медеплавильщик Андрей Клыков, цв. — № 10, 1957 г.

К. Харитонов. Венгеро-советская дружба (Встреча участников фестиваля) — № 10, 1957 г.

Н. Хорунжий. Двадцатый век („XX век“. В Международном институте ядерных исследований) — № 1, 1958 г.; Сейсмологи — № 2, 1958 г.; Финал — № 8, 1957 г.

Д. Хренов. Черешня, цв. — № 6, 1957 г.

Ю. Чернышев. Дежурная в классе — № 8; 1957 г.; Колхозный базар в Ереване — № 3, 1958 г.

Ив. Шагин. Тригорское. Вид на реку Сороть (пейзаж), цв. — № 1, 1957 г.; Мечты влюбленных (Лондон) — № 7, 1957 г.

Иг. Шагин. За уроком — № 2, 1957 г.; Прощание с Москвой — № 2, 1958 г.

А. Шайхет. Ритм — № 2, 1958 г.

В. Шаховской. Две эпохи (Теплоход „Россия“) — № 8, 1957 г.

Н. Шилов. Так ли? — № 1, 1958 г.

В. Шитов. Ожидание — № 2, 1958 г.

А. Шишкин. На утреннюю дойку, цв. — № 8, 1958 г.

В настоящем перечне не указаны работы с Выставки фотоискусства СССР, которые опубликованы в № 7.

СОДЕРЖАНИЕ

Рукописи и фотоснимки не возвращаются

Главный редактор Н. В. Кузовкин

Редакционная коллегия: П. И. Бычков, Г. М. Вайль, Е. Н. Гевлер, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, А. Г. Комовский, А. Н. Талешев, И. М. Шагин, В. Д. Шаховской

Оформление Л. А. Громова — Цена номера 3 руб. 50 коп.

Издательство «Искусство». Адрес редакции: Москва, К-31, Кузнецкий мост, 9.

Ш-05962. Сдано в производство 9/VI-58 г. Подписано к печати 12/VII-58 г. Заказ № 1961. 84×108 1/16. 5,5 печ. л. + 0,5 л. вкл. (9,84 усл. л.). Тираж 115 000 экз.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского Совнархоза. Москва, Ж-54, Валовая, 28.



Л. ПОРТЕР (Москва). **Сестры с Магнитки (групповой портрет).**
Камера «Лингоф-Техника»; объектив «Гелигон» с фокусным расстоянием 90 мм; диафрагма 8; пленка 180 ед. ГОСТа; 1/250 сек.
Выставка фотоискусства СССР

На 4-ой стр. обложки — Р. БЛЮМКИН (Москва). **Утро Донбасса**
Камера 6×6 см; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 11; светофильтр ЖС-12; изопанхром 130 ед. ГОСТа; август, 1/50 сек.
Выставка фотоискусства СССР


3р. 50к.